

Innovations gothiques dans l’orfèvrerie byzantine sous les Paléologues

JANNIC DURAND

Dans un article célèbre, paru en 1984 et intitulé “L’Asymétrie des relations de Byzance et de l’Occident dans le domaine des arts au Moyen Age,” André Grabar¹ avait fait observer combien l’abondance des emprunts de toutes sortes faits, au Moyen Age, par les artistes latins à l’art byzantin s’opposait à l’extrême rareté, voire à l’absence “pure et simple,” durant des siècles, d’un apport quelconque de l’art occidental à l’art byzantin. N’échappait guère à cette “règle” qu’un petit groupe de sculptures proto-byzantines des IVe et Ve siècles, délibérément produites dans la continuité de l’art impérial romain, et quelques réalisations, au contraire tardives, des XIIIe et XIVe siècles, en architecture, en sculpture et en peinture, qui s’étaient parfois laissé pénétrer par des éléments structurels, décoratifs ou iconographiques issus de l’art gothique. Cette évidence ne saurait être remise en question, même si quelques nuances ont pu, depuis, être apportées, en particulier pour le tout début de la période post-iconoclaste.²

Sur ce point, l’orfèvrerie des derniers siècles de Byzance ne semble pas avoir jusqu’à présent beaucoup retenu l’attention. Il est vrai que, plus que toute autre, elle eut à souffrir de l’appauvrissement général de l’Empire sous les Paléologues, qui dut nécessairement entraver la création d’œuvres précieuses, exécutées en matériaux coûteux. De surcroît, les fontes qui affectèrent les dernières heures de l’Empire et les exactions ultérieures des Turcs en conduisirent probablement un grand nombre au creuset. Pourtant, plusieurs expositions et des publications récentes de trésors monastiques grecs ont contribué à révéler, indépendamment de la série mieux connue des icônes à revêtements d’orfèvrerie, un ensemble nouveau d’œuvres relativement variées. Quelques-unes montrent une évidente contamination de l’art gothique.

Sans s’attarder sur les aspects iconographiques, les plus évidents, ni sur les éléments stylistiques, trop souvent subjectifs, on trouve, en effet, dans l’orfèvrerie byzantine, sous les Paléologues, des innovations formelles, décoratives et techniques qui sont directement issues des pratiques des orfèvres de l’Occident gothique. Elles autorisent aujourd’hui à

¹ Dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter (Vienne, 1984), 9–24.

² Notamment pour le renouveau pictural à Constantinople au milieu du IXe siècle qui pourrait être en partie lié à la peinture carolingienne (voir, ici même, la contribution de Leslie Brubaker) et pour l’emprunt probable à l’Occident carolingien de la technique de l’émail cloisonné (voir D. Buckton, “Byzantine Enamel and the West,” *ByzF* 13 [1988]: 235–44; et J. Durand, *Enciclopedia dell’arte medievale* [Rome, 1999], s.v. “Smalto (bisanzio),” 10:745–59).

formuler quelques remarques relatives à la nature et aux modalités des échanges artistiques de la dernière période médiévale entre Orient et Occident, même si ces observations reposent encore sur un nombre restreint de pièces qui pourrait à l'avenir, sans doute, être considérablement accru par la publication systématique des œuvres d'orfèvrerie tardives des monastères et des églises de Grèce et des Balkans.³

Il n'est guère besoin d'insister, en préambule, sur les conditions entièrement nouvelles nées de l'occupation latine de Constantinople et d'une grande partie des territoires de l'Empire après 1204, que la reconquête de Constantinople par les Grecs, en 1261, n'a pas fondamentalement remises en cause. À la fin du XIII^e siècle, les Occidentaux sont partout et durablement présents. Les Vénitiens tiennent la Crète, d'autres îles de la mer Égée, l'Eubée, les ports de Coron et Modon dans le Péloponnèse, sans compter les diverses vasalités qu'ils dominent au sein de leur "empire colonial." Les Génois sont aussi dans tout le Levant, en particulier à Constantinople, reconquise par Michel VIII avec leur aide, et ils occupent Chios. Les Angevins de Naples possèdent Corfou, les îles de l'Adriatique et une vaste portion du Péloponnèse. Rhodes est aux Hospitaliers dès 1309. Les Catalans contrôlent Athènes et son duché entre 1311 et 1388, avant de céder la place aux Florentins. Tous, y compris des Français, des Anglais, des Allemands, gravitent à Constantinople et assistant jusqu'à Sainte-Sophie au sacre des empereurs.

Il n'est guère nécessaire, également, d'insister sur l'intensité et la complexité des échanges diplomatiques entre grecs et latins au XIII^e siècle et jusqu'à la fin de l'Empire des Paléologues, évoqués, ici même, notamment, par Holger Klein.⁴ L'Empire se tourne alors vers l'Occident, dans l'espoir d'une alliance militaire contre les Turcs, et les empereurs se résolvent même à venir en personne implorer un secours. Jean V, le premier, en 1366, se rend en Hongrie. Manuel II parcourt l'Europe quatre ans durant (1399–1403) et pousse jusqu'à Paris et Londres, tandis que Jean VIII accompagne le patriarche de Constantinople au concile de Ferrare et Florence (1438–39). De surcroît, des alliances matrimoniales unissent alors très fréquemment aristocratie byzantine et aristocratie "franque" ou italienne, jusque dans le cercle de la famille impériale. Au delà des rivalités religieuses ou des incompréhensions mutuelles, ces liens multiples n'en favorisent pas moins la circulation des idées et des objets. Ainsi, lorsque Manuel II avait quitté Paris pour rejoindre Constantinople, le roi Charles VI, faisant alors preuve "d'une munificence qui alla jusqu'à la prodigalité," lui avait non seulement donné "une immense quantité d'or" mais avait encore comblé tous les gens de sa suite "de présents considérables en or, en pierreries, en étoffes de soie et en vases précieux."⁵

Des œuvres d'orfèvrerie gothiques parviennent alors assurément en terre grecque et semblent y avoir été prisées. Les monastères de l'Athos en détiennent encore plusieurs aujourd'hui, en particulier italiennes, comme, par exemple, une magnifique coupe couverte de cristal de roche, sertie dans une fine monture d'argent doré aux anses en forme de

³ Nous voudrions remercier ici pour leur aide et leurs conseils Mme Elka Bakalova et M. Georgi Gerov à Sofia, Mmes Maria Vassilaki et Sophia Handaka à Athènes et M. Miljenko Jurković à Zagreb, ainsi que Mlle Brigitte Pitarakis, Mmes Danielle Gaborit-Chopin et Elisabeth Delahaye, mes collègues du département des Objets d'art, Mme Marthe Bernus-Taylor et Mlle Danièle Kriser.

⁴ Voir supra, pp. 283–314 et aussi le rapport de Peter Schreiner sur les échanges des années 800–1200, pp. 251–82.

⁵ *Chronique du religieux de Saint-Denys, contenant le règne de Charles VI, de 1380 à 1422*, éd. et trad. M.-L. Bellaguet, t. 5 (Paris, 1849; rééd. Paris, 1994), 50–51.

dragon, œuvre vénitienne de la seconde moitié ou de la fin du XIVe siècle (Fig. 1), que la tradition affirme avoir été offerte au monastère de Vatopédi par Andronic Paléologue, despote de Thessalonique (1408–23).⁶ Le trésor du monastère de Patmos en abrite aussi quelques-unes, notamment un bel encensoir d'argent du XVe siècle (Fig. 2), où se déploie tout le vocabulaire architectural propre au gothique flamboyant, tels que gâbles à crochets, fenestrages ajourés à décor de soufflets et de mouchettes, clochetons, pinacles et gros choux frisés,⁷ ou encore une grande croix processionnelle, sans doute italienne, de la fin du XVe siècle.⁸ Rappelons également, dans ce contexte, que la fontaine de table d'argent doré et d'émail translucide sur basse-taille du musée de Cleveland, attribuable à un orfèvre français des années 1330–50, passe pour avoir été exhumée dans un jardin d'Istanbul.⁹ Il faudrait, en outre, prendre en considération le cas des territoires grecs sous domination étrangère, en citant au moins les bijoux du trésor retrouvé à Chalcis, en Eubée, sur lequel nous reviendrons, aujourd'hui partagé entre Londres et Oxford, et où voisinent manifestement pièces occidentales et grecques.¹⁰

Aux œuvres conservées s'ajoute parfois le témoignage des textes. Ainsi, dans l'inventaire de Sainte-Sophie, daté d'octobre 1396,¹¹ trouve-t-on mention de plusieurs objets qui pourraient avoir été fabriqués en Occident. C'est peut-être le cas d'un "vase de cristal de roche avec une monture en argent doré"¹² et, plus encore, d'une "coupe en cristal de roche" dont le rédacteur signale, précisément, qu'elle a été "transformée en calice".¹³ Ils évoquent, en effet, le groupe des œuvres de cristal de roche vénitiens de la fin du XIIIe et du XIVe siècle naguère mis en lumière par Hans Hahnloser.¹⁴ En revanche, le doute n'est plus permis au sujet d'une paire de chandeliers en cristal et argent doré qui est précisément donnée, pour la distinguer de trois autres paires, comme un "ouvrage de Venise".¹⁵ Une paire de chandeliers du trésor de Saint-Marc à Venise, une autre, offerte par Charles d'Anjou au trésor de la cathédrale de Bari, en 1296, toutes deux de l'"œuvre de Venise,"¹⁶ permettent aujourd'hui encore d'imaginer l'aspect concret que pouvait avoir celle disparue du trésor de Sainte-Sophie.

L'orfèvrerie gothique, en particulier italienne et surtout vénitienne, n'est donc pas totalement étrangère aux Byzantins. Mais il faut bien reconnaître, pour ce qui est du langage

⁶ Cf. Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστορία, τέχνη (Mont Athos, 1996), 2:501–3 et fig. 442; voir aussi *Treasures of Mount Athos*, catalogue de l'exposition de Thessalonique (Thessalonique, 1997), 331, n° 9.33.

⁷ Patmos, *Les trésors du monastère*, éd. A. D. Kominis (Athènes, 1988), 242, n° 2; attributé au XIVe–XVe siècle, il ne peut toutefois guère être antérieur aux années 1400, vu son vocabulaire flamboyant caractéristique.

⁸ Ibid., 248 et 249.

⁹ Cf. le catalogue de l'exposition *Les fastes du gothique, le siècle de Charles V*, éd. Fr. Baron (Paris, 1981), n° 191.

¹⁰ Londres, British Museum et Oxford, Ashmolean Museum. Cf. O. Dalton, "Mediaeval Personal Ornaments from Chalcis in the British and Ashmolean Museums," *Archaeologia* 62 (1911): 391–404.

¹¹ MM 2:566–570.

¹² "Ποτήριον κρυστάλλινον μετὰ κόσμου ἀργυροδιαχρύσου" (MM 2:566).

¹³ "Κωθώνιον κρυστάλλινον, ὃ μετεσκευάσθη εἰς κρατῆρα, ἔχον βάσιν ἀργυροδιάχρυσον" (MM 2:566).

¹⁴ H. R. Hahnloser, "Scola et artes cristellariorum de Veneciis, 1284–1319, 'Opus Venetum ad filum'," dans *Venezia e l'Europa. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia, 12–18 settembre 1955* (Venise, 1956), 157–65; idem, dans *Il Tesoro di San Marco*, t. 2, *Il tesoro e il Museo* (Florence, 1971), 131–38; H. R. Hahnloser et S. Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.–15. Jahrhunderts* (Berlin, 1985), 25–34.

¹⁵ "Μανουάλια τῆς εἰσόδου, ζυγαὶ τέσσαρες, ἡ μία ἵσπις, ἡ ἐτέρα κρύα καὶ ἡ ὄλλη ἀργυροδιάχρυσος, ἔργον βενετικὸν, καὶ ἡ ἐτέρα ἀργυρᾶ" (MM 2:567). À la différence des inventaires occidentaux (cf. D. Gaborit-Chopin, "Les filigranes vénitiens," dans le catalogue de l'exposition *Le Trésor de Saint-Marc* [Paris–New York, 1984], 233–36), l'expression "œuvre de Venise" ne sous-entend pas ici nécessairement l'emploi du filigrane.

¹⁶ Cf. *Il Tesoro di San Marco*, pl. CXXXII et CXXXIII et *Le trésor de Saint-Marc*, n°s 37–38.

des formes, que l'orfèvrerie byzantine, sous les Paléologues, ne semble guère, à première vue, emprunter à l'Occident. C'est le cas, notamment, de l'orfèvrerie religieuse, la moins mal connue: le respect attendu de l'orthodoxie des siècles passés la rendait *a priori*, il est vrai, difficilement perméable à la nouveauté. La typologie des reliquaires, par exemple, reste ancrée dans une tradition séculaire: ce sont toujours des boîtes, rondes, ovales ou carrées, des coffrets munis d'un couvercle coulissant, des tableaux-reliquaires et des *encolpia*. En dépit de son caractère disparate, la panoplie des reliques acquises à Constantinople en décembre 1357 et cédées en mai 1359 à l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne, qui nous est en partie parvenue, suffit à en donner une illustration concrète.¹⁷ De même, lorsque le castillan Ruy González de Clavijo, séjournant à Constantinople en 1403,¹⁸ visite le monastère du Prodrome de Pétra, les reliques de la Passion, toutes reconstituées après 1261, sont-elles abritées à l'intérieur de reliquaires qui rappellent exactement ceux conservés avant 1204 dans la chapelle impériale du Phare et transférés à Paris par saint Louis à partir de 1239:¹⁹ boîte d'or ronde pour un des pains de la Cène, boîte d'or à compartiment intérieur enchâssant une fiole de cristal pour le Saint Sang, coffret recouvert d'argent doré pour la Sainte Lance, flanquée d'un morceau du Roseau et de l'Éponge.²⁰ Et lorsque notre voyageur, à l'église de la Peribleptos, peut toucher un des bras du Baptiste, la relique, à nu, est simplement pourvue de bandeaux d'or: elle a donc probablement dû être extraite au préalable du coffret indispensable à sa protection et qui la distrayait ordinairement aux regards.²¹ On pourrait citer d'autres exemples, en leur ajoutant encore ceux que l'on peut repérer dans les inventaires princiers occidentaux des XIV^e et XV^e siècles. Ainsi dans l'inventaire du duc de Berry, rédigé en 1416, trouve-t-on mention de plusieurs reliques que Jean de Chateaumorant, familier et fidèle serviteur du duc, lui avait rapportées de Constantinople en 1402: les reliquaires qui les contenaient, "escrips en grec" ou "de la façon de Grèce," ne se distinguaient guère, apparemment, du genre habituel en la matière.²² En revanche, à Constantinople même, la plupart des reli-

¹⁷ Cf. *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, éd. L. Bellosi (Sienne–Milan, 1996). Voir, par exemple, les n°s 7 (petite boîte-reliquaire de saint Jean Chrysostome), 9 (coffret-reliquaire à couvercle coulissant de l'Éponge, du Suaire et de la Tunique du Christ) et 10 (*encolpion* reliquaire d'une Sainte Épine). L'acte de donation du 28 mai (éd. G. Derenzini, ibid., 73–78) enregistre aussi, entre autres: "unam cassetam auri cum lapidibus et smaltis in qua sunt de omnibus sanctis rebus Christi que possunt reperiri in mundo," et une série de reliques "garnies" d'or ou d'argent.

¹⁸ *La route de Samarkand au temps de Tamerlan, relation du voyage de l'ambassade de Castille à la cour de Timour Beg par Ruy González de Clavijo*, trad. L. Kehren (Paris, 1990).

¹⁹ Cf. J. Durand, "Les reliques et reliquaires byzantins acquis par saint Louis," dans le catalogue de l'exposition *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, éd. J. Durand et M.-P. Laffitte (Paris, 2001), 52–95.

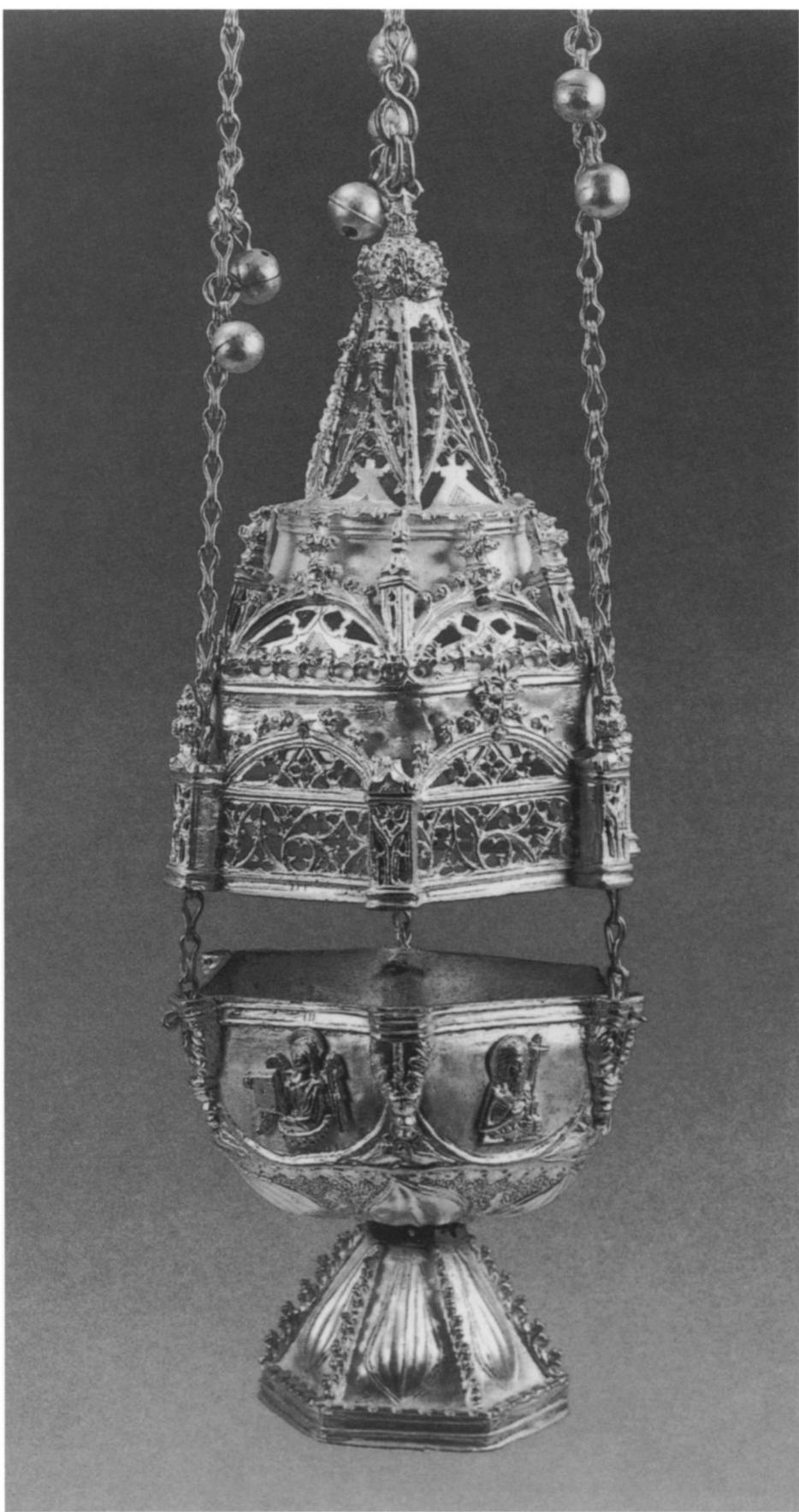
²⁰ *La route de Samarkand au temps de Tamerlan*, 122–23.

²¹ Ibid., 111: "on nous montra l'autre bras de saint Jean Baptiste, le droit, composé de la partie qui va du coude à la main. Il nous parut intact et frais. . . Il est maintenu par de fines baguettes en or." On lui montre encore à cette occasion "une croix de bois sombre" qui est "encastrée dans une table recouverte d'or, d'où on peut la retirer et la remettre" (ibid., 112), c'est-à-dire, sans doute, une staurothèque de type traditionnel. Le coffret-reliquaire byzantin d'un bras du Baptiste, en bois peint, de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, aujourd'hui au trésor de la cathédrale de Perpignan et provenant du couvent des Dominicains de cette ville où il fut déposé en 1323, contenait la relique à nu du bras et permet d'avancer un parallèle pour l'agencement de la relique de l'église de la Peribleptos vue par Clavijo: cf. le catalogue de l'exposition *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, éd. J. Durand (Paris, 1992–93), n° 367.

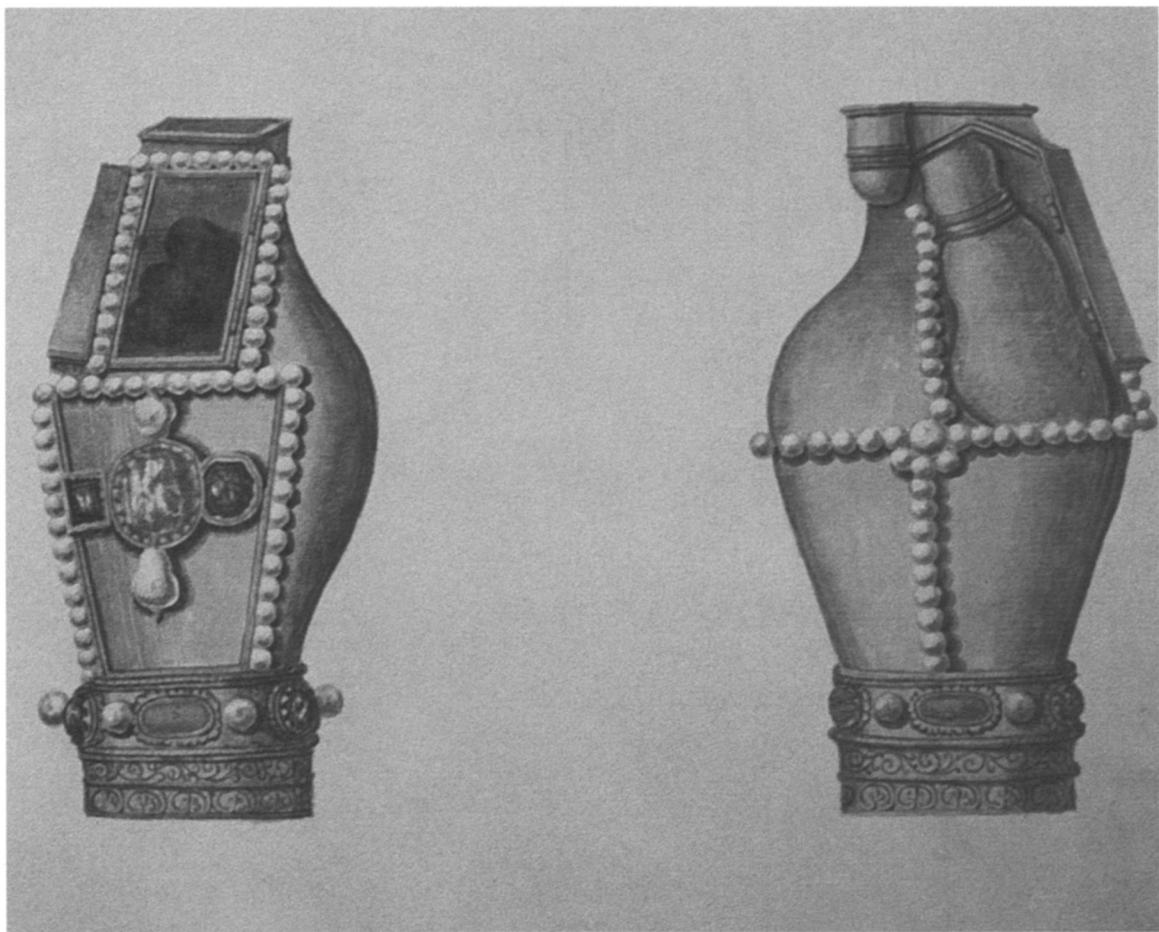
²² J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry (1401–1416)*, t. 1 (Paris, 1894), 55, n° 133: "une croix de fer couverte de viez argent blanc, où il y a plusieurs ymaiges dont les noms sont escrips en grec, qui fut prinse de dessus le tombel de saincte Elène, laquelle croix messire Jehan de Chasteaumorant apporta de Constantinople



1 Athos, monastère de Vatopédi, coupe couverte de cristal de roche (d'après *Τερὰ μεγίστη Μονὴ τοῦ Βατοπαιδίου* [Mont Athos, 1996], 2: fig. 442)



2 Patmos, monastère de Saint-Jean, encensoir (d'après A. Komines, ed.,
Patmos, les trésors du monastère [Athènes, 1988], 242, fig. 2)



3 Malte, Archives de la cathédrale de Mdina, ms Misc. 150, fol. 20, reliquaire disparu du trésor de l'ordre des Hospitaliers de Malte (cliché des Archives de la cathédrale de Mdina)



4 Athènes, musée Benaki, calice (d'après M. Borboudakes, ed., *Oi πύλες τοῦ μνστηρίου* [Athènes, 1994])



5 Athos, monastère de Vatopédi, calice de Manuel Cantacuzène Paléologue (d'après A. Karakatsanes, *Treasures of Mount Athos* [Thessalonique, 1997], no. 9.14)



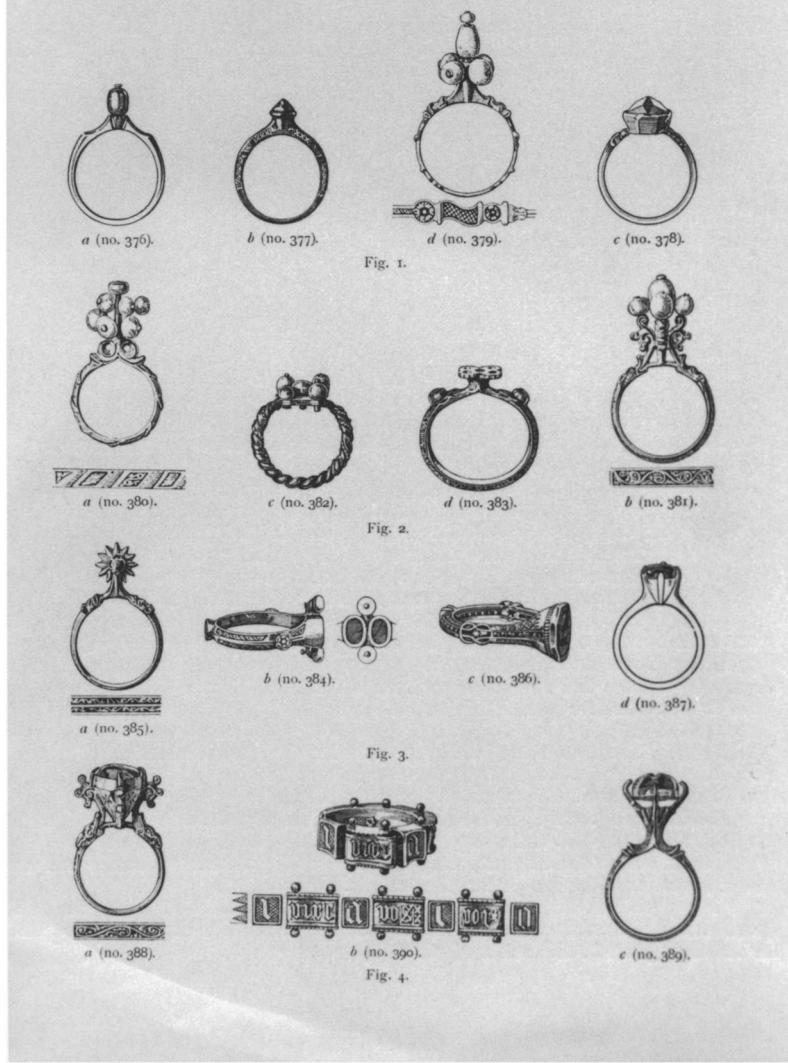
6 Athos, monastère de Vatopédi, calice de Thomas Preljubović (d'après Ἱερὰ μεγίστη Μονὴ τοῦ Βατοπαιιδίου [Mont Athos, 1996], 2: fig. 426)



7 Athos, monastère de Vatopédi, patène de Thomas Preljubović (d'après *Iερὰ μεγίστη Μονὴ τοῦ Βατοπαιδίου* [Mont Athos, 1996], 2: fig. 429)



8 Athos, monastère de la Grande Lavra, patène de Thomas Preljubović (S. Pelekanides, ed., *Oi θησαυροὶ τοῦ Ἅγιου Ὄπους*, t. 3 [Athènes, 1973], 3:20)



9 Londres, British Museum, et Oxford, Ashmolean Museum, bijoux du trésor de Chalcis (d'après O. M. Dalton, "Mediaeval Personal Ornaments," *Archaeologia* 62 [1911])



Fig. 5.

Fig. 6.

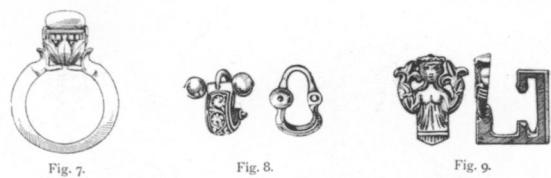


Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.



Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.

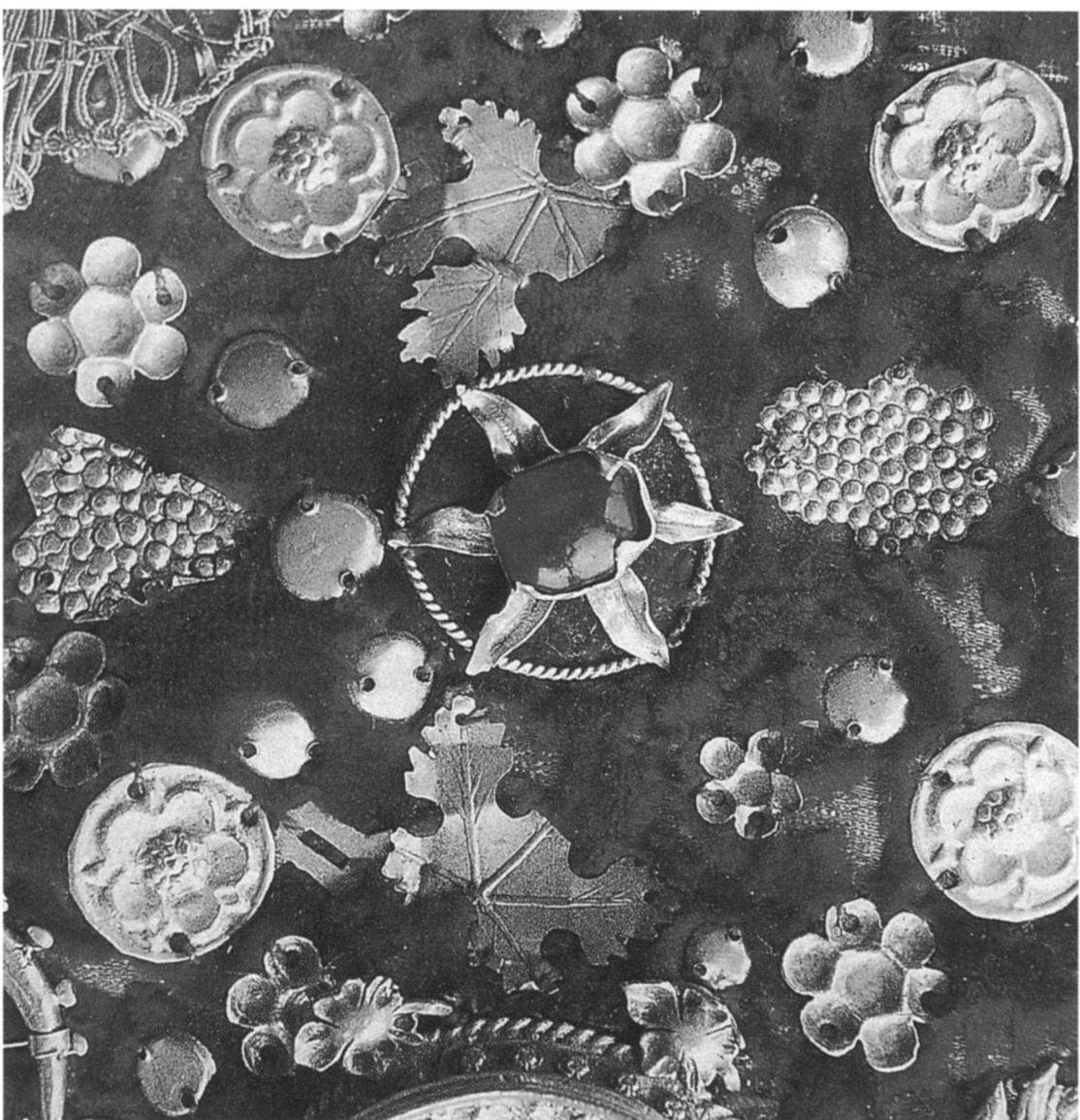
Fig. 15.

Fig. 16.

10 Londres, British Museum, et Oxford, Ashmolean Museum, bijoux du trésor de Chalcis (d'après Dalton, "Ornaments")



11 Athènes, musée Bénaki, appliques de vêtement (cliché du musée)



12 Sarnen, église abbatiale Saint-André, détail des appliques cousues sur le manteau de l'Enfant Jésus
(d'après C. Leroy, ed., *Trésor de Colmar* [Paris, 1999], 26, fig. 16)



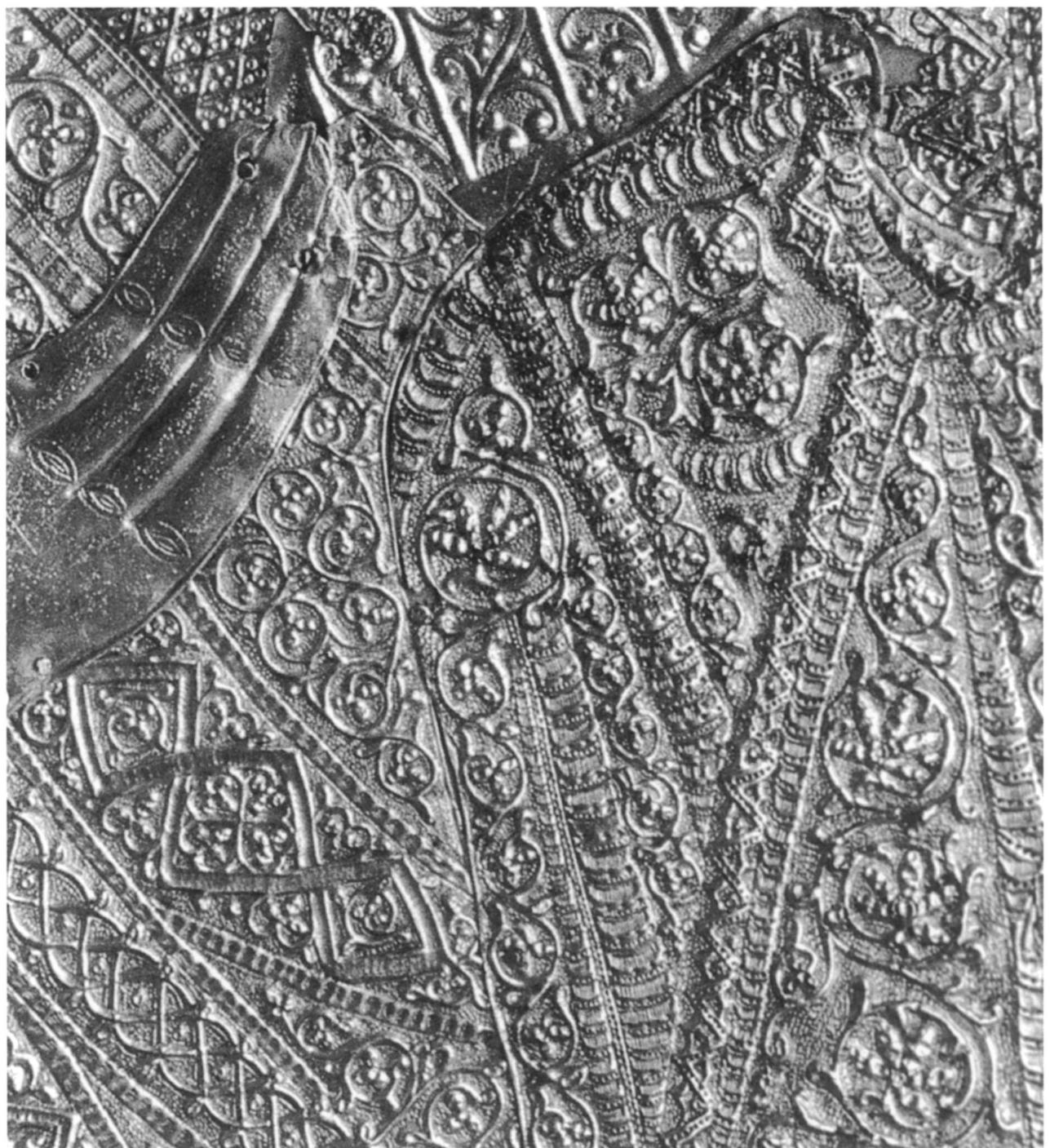
13 Oxford, Typicon de Lincoln College, Bodleian Library cod. gr. 35, fol. 6, Constantin Paléologue et Euphrosine Doukaïna (cliché de la Bibliothèque d'Oxford)



14 Mistra, Musée, bague (cliché du Musée de Mistra)



15 Venise, église San Samuele, icône de la Vierge de Jean Cantacuzène, détail (d'après A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge* [Venise, 1975], pl. xxxix)



16 Venise, église San Samuele, icône de la Vierge de Jean Cantacuzène, détail (d'après A. Augusti Ruggeri, ed., *I Tesori della Fede* [Venise, 2000])



17 Trévise, trésor du Dôme, pyxide, détail du pied (documentation du département des Objets d'art du musée du Louvre)



18 Athos, monastère de Vatopédi, *enkolpion* en forme de triptyque, volets fermés (d'après G. Oikonomakis-Papadopoulos et al., *Enkolpia: The Holy and Great Monastery of Vatopaidi* [Mont Athos, 2001], no. 26)



19 Montreuil-sur-Mer, église Sainte-Austreberte, reliquaire, détail du revers (documentation du département des Objets d'art du musée du Louvre)



20 Athos, monastère de Vatopédi, calice de Manuel Cantacuzène Paléologue, détail de l'inscription de la lèvre (d'après *Ιερὰ μεγίστη Μονὴ τοῦ Βατοπαιιδίου* [Mont Athos, 1996], 2: fig. 421)



21 Athos, monastère de Chilandari, diptyque d'Hélène, revers (d'après A. Karakatsanes, *Treasures of Mount Athos* [Thessalonique, 1997], no. 9.25)



22 Lille, musée des Beaux-Arts, diptyque-reliquaire de Marie de France, revers (documentation du département des Objets d'art du musée du Louvre)



23 Athènes, musée Bénaki, encensoir (cliché du musée)



24 Varsovie, Musée national, plaque de dédicace (1267) d'un autel de l'Artige (Haute-Vienne), détail (documentation du département des Objets d'art du musée du Louvre)



25 Athos, monastère de Vatopédi, icône de saint Démétrios, détail de la monture (détail du cliché de Ch. Iakovou)



26 Sofia, musée de la Crypte de la cathédrale Saint-Alexandre, détail des trois plaquettes émaillées d'un revêtement d'orfèvrerie d'une icône de la Vierge et l'Enfant (cliché du Musée de la crypte de Sofia)



27 Florence, musée du Bargello, frise émaillée d'Andrea Pucci,
détail (documentation du département des Objets d'art du musée
du Louvre)



28 Athos, monastère de Vatopédi, *enkolpion* en forme de triptyque (cf. Fig. 18), ouvert (d'après G. Oikonomaki-Papadopoulos et al., *Enkolpia*, no. 26)



29 Athos, monastère de Vatopédi, *enkolpion* avec saint Christophe
(d'après G. Oikonomakis-Papadopoulos et al., *Enkolpia*, no. 58)



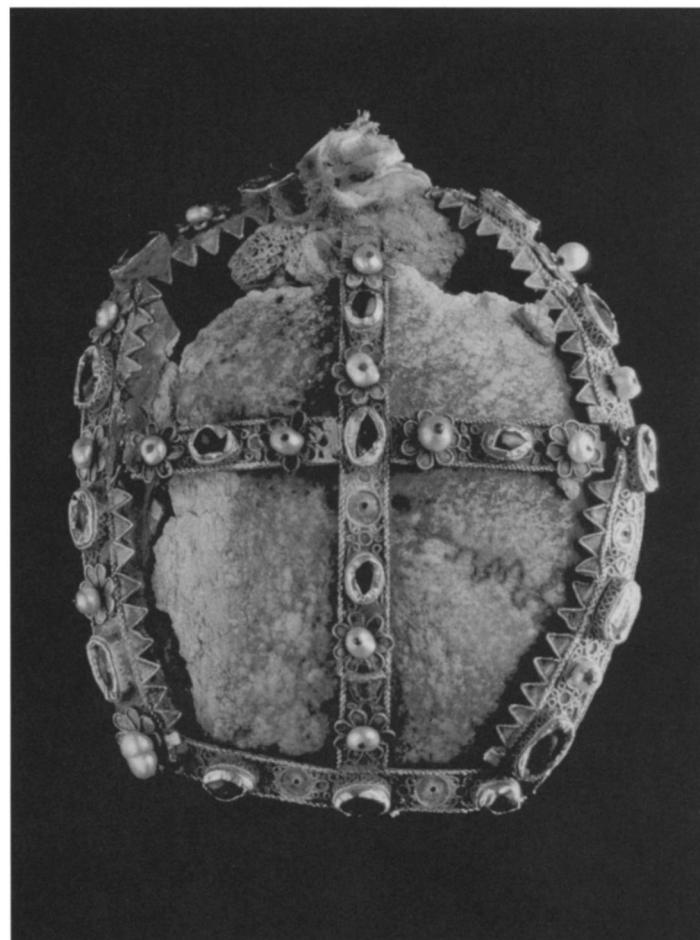
30 Sofia, Musée historique national, reliure provenant de Saint-Clément d'Ohrid (cliché du musée)



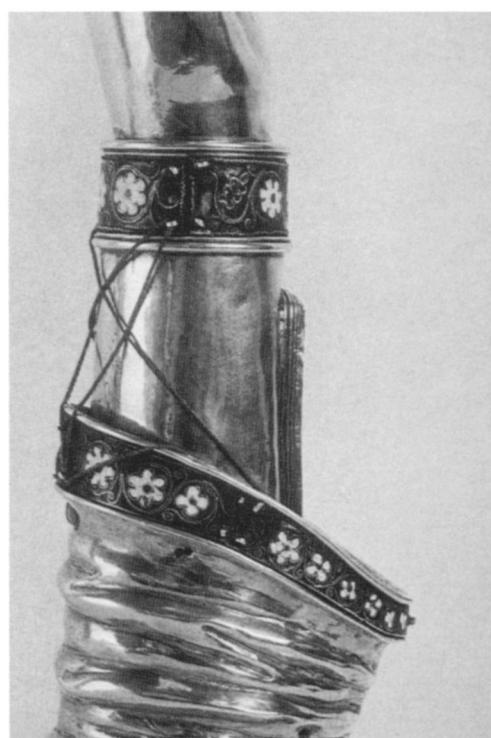
31 Sofia, musée, reliure provenant de Saint-Clément d'Ohrid, détail
(cliché du musée)



32 Zadar, trésor, coffret de saint Chrysogone, daté de 1326 (cliché du Trésor de Zadar)



33 Istanbul, Palais de Topkapı, relique de saint Jean-Baptiste (cliché du Musée de Topkapı)



34 Casoria, Santa Chiara, bras-reliquaire de saint André, détail (documentation du département des Objets d'art)

quaires que Clavijo a vus dans l'église latine de Saint-François de Péra, de cristal et d'argent blanc ou doré, répondent à l'évidence à la typologie des reliquaires-monstrances gothiques d'Occident.²³

Pourtant, les moines grecs du Prodrome de Petra, visités par Clavijo, possédaient un reliquaire où, semble-t-il, une timide contamination des formes et des usages occidentaux s'était fait jour. Il s'agissait d'un reliquaire d'une prétendue main du Baptiste qui n'était autre, sans doute, qu'une main de Jean le Fondateur, un des higoumènes du monastère au XIe siècle. L'histoire du reliquaire, qui subsista jusqu'au XVIIIe siècle dans le trésor de l'ordre des Hospitaliers à Malte, a été récemment retracée: créé à Constantinople après 1283, date de la restauration du monastère après l'occupation latine, il était antérieur à 1350, date à laquelle Étienne de Novgorod avait pu voir au même monastère du Prodrome "la main de Jean le Fondateur, couverte d'or, de précieux joyaux et de perles."²⁴ Minutieusement reproduit à l'aquarelle dans l'inventaire du trésor des Hospitaliers en 1746, il était en or, rehaussé de perles et de pierres précieuses, et présentait une double singularité: d'une part, il épousait grossièrement les contours même de la relique, une main fermée, le pouce saillant, et, d'autre part, il possédait des ouvertures obturées par un cristal ou un verre transparent (Fig. 3).²⁵ En dépit de son aspect très schématique, la forme du reliquaire évoquant la nature de la relique constituait un trait suffisamment rare pour devoir être relevé,²⁶ qui rappelle la morphologie descriptive d'innombrables reliquaires occidentaux modelant bras, jambes, côtes, pieds, têtes ou bustes des saints. Elle s'associait, surtout, à l'emploi du cristal, exceptionnel, qui correspond à un désir de visibilité permanente de la relique à l'intérieur du reliquaire, parfaitement étranger aux usages byzantins mais propre à ceux de l'Occident depuis le XIIIe siècle.²⁷

Les mêmes éléments transposés de modèles occidentaux—la forme tendant à épouser celle de la relique et l'emploi du cristal ou du verre—caractérisent également le reliquaire

et donna à Monseigneur ou mois de septembre l'an mil cccc et deux"; ibid., n° 134: "une des costes de saint Zacharie et une des costes de sancte Barbe en une boite d'argent ouvrée alentour d'un ymaige de Notre Dame tenant son enfant, deux empereurs et une emperrex de la façon de Grece, que ledit de Chasteaumorand apporta et donna à mondit Seigneur"; ibid., n° 135: "la moitié d'un des piez de saint Cyprian, de l'espouse du tableau où Notre Dame plora, de saint Estienne, du greil saint Laurens et de la coste saint Anthoine, en un escriinet d'argent néellé, que ledit de Chasteaumorant apporta et donna." Voir aussi J. Ebersolt, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France pendant les croisades*, t. 2 (Paris–Bruxelles, 1929), 71–72.

²³ *La route de Samarkand au temps de Tamerlan*, 128–29: "Nous vîmes en premier un reliquaire en cristal, porté par un pied d'argent, qui contenait les os de saint André, de saint Nicolas et la robe de bure de saint François . . . , un autre reliquaire en cristal et argent doré, où il y avait un os de la clavicule de sainte Caterine . . . , un reliquaire en cristal d'un beau travail qui contenait une main en argent dont les doigts dressés tenaient un os de saint Laurent."

²⁴ J. Durand, "À propos des reliques du monastère du Prodrome de Pétra à Constantinople," *CahArch* 46 (1998): 151–67 (en part. 152–54). Pour le destin de la relique, voir Y. Piatnitsky (J. Pjatnickij), *L'icona della Madonna di Filermo oggetto sacro dell'Ordine di Malta* (Tarente, 1998), 17–21 et pl. 8.

²⁵ Malte, Archives de la cathédrale de Mdina, ms Misc. 150, fols. 19 et 20; reprod. dans Durand, "À propos des reliques," figs. 3 et 4, et Piatnitsky, *L'icona della Madonna di Filermo*, fig. 9.

²⁶ Il existe quelques reliquaires antérieurs au XIIIe siècle épousant grossièrement les contours de la relique (par ex. un *encolpion* de saint Serge conservé à Dumbarton Oaks: cf. *DOCat* 2: n° 94 [acc. no. 53.19]), mais ils ne sont jamais associés à l'usage d'un cristal permettant de voir la relique qui se trouve à l'intérieur.

²⁷ Le cristal ne résultait pas d'un remaniement: si l'on se fie à l'aquarelle, les moulurations du sertissage sont les mêmes que sur l'ensemble du reliquaire. Pour l'usage du cristal sur les reliquaires en Occident au XIIIe siècle, conçus comme des "monstrances," voir J. Durand, "Les reliquaires de la Grande Châsse," dans le catalogue de l'exposition *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, 113–22.

de la main de sainte Marine du musée Correr à Venise, malgré sa date précoce, puisqu'il est antérieur à 1213, et obéissent sans doute aux mêmes intentions.²⁸ Ces deux exemples, toutefois, au-delà d'une probable contamination, au demeurant bien mesurée, restent somme toute isolés. Certes, un ou deux *enkolpia* du monastère de Vatopédi récemment publiés²⁹ montrent, à leur tour, d'autres emprunts de formes, en particulier celle de la croix trèflée,³⁰ mais ces quelques pièces, par ailleurs d'exécution le plus souvent médiocre, n'altèrent pas profondément l'image globale, délibérément enracinée dans la tradition des siècles précédents, qui se dégage de l'examen des reliquaires dans leur ensemble. Quant au célèbre bras-reliquaire du Baptiste aujourd'hui au musée du Palais de Topkapı, il est vrai parfaitement occidental par sa forme comme par son décor de feuillages et le traitement naturaliste de la main, il ne saurait, en dépit de ses inscriptions grecques, être considéré comme une œuvre byzantine. Certes, la relique provient du monastère constantinopolitain de la Peribleptos où Clavijo l'a vue en 1403; mais, acheminée en 1484 à Rhodes, c'est sans doute seulement après ce transfert qu'elle a été enfermée dans le bras-reliquaire actuel, comme le montrent les poinçons qu'il porte: lion vénitien et croix des Hospitaliers, dite de Malte.³¹ Faut-il, pour autant, y voir une œuvre vénitienne importée ou, plus vraisemblablement, celle d'un orfèvre vénitien travaillant à Rhodes pour les Hospitaliers? Le cas évoque celui d'un calice du musée Benaki qui proviendrait d'une église d'Asie mineure et porte une inscription grecque gravée mentionnant la fille d'un économie du nom de Zacharios (Fig. 4).³² Purement occidental par sa forme et son décor—coupe en tulipe, nœud à bossettes et médaillons émaillés, pied polylobé à fond criblé et flammes—, il s'inscrit aisément dans une série bien connue de calices commune à la France et à l'Italie du nord des environs de 1500.³³ S'agit-il d'un objet d'importation ou, comme pour le bras du Baptiste du Palais de Topkapı, de l'œuvre d'un orfèvre occidental installé en territoire grec sous domination étrangère (Crète, Rhodes, Chypre?).

En réalité, l'orfèvrerie religieuse proprement byzantine ne paraît donc guère avoir sollicité la richesse du répertoire des formes occidentales qui s'offraient alors à elle. Il existe, cependant, quelques exceptions remarquables. Parmi celles-ci figure le célèbre calice de Manuel Cantacuzène Paléologue, fils de Jean VI Cantacuzène et despote de Mistra (1349–80), préservé au monastère de Vatopédi et qui compte au nombre des chefs-d'œuvre du dernier art byzantin (Fig. 5).³⁴ Il est fait d'une grande coupe de jaspe à rebord plat peu

²⁸ Cf. le catalogue de l'exposition *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, éd. H. Evans et W. D. Wixom (New York, 1997), n° 332.

²⁹ Y. Ikonomaki-Papadopoulos, Br. Pitarakis et K. Loverdou-Tsigarida, *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Enkolpia* (Mont Athos, 2001).

³⁰ Par exemple, n° 55, avec statuettes d'applications rapportées.

³¹ N. Bayraktar, "Topkapı Sarayı Müzesi'nde Hagios Ioannes Prodromos'a (Vaftizci Yahya) Ait Rölikler," *Topkapı Saray Müzesi* 1 (1985): 9–20; I. Kalavrezou-Maxeiner, "Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics," dans *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, éd. H. Maguire (Washington, D.C., 1997), 53–79 (en part. 68–70 et fig. 8).

³² Cf. le catalogue de l'exposition *Oi Πύλες τοῦ Μυστηρίου, Θησαυροὶ τῆς Ὀρθοδοξίας ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα* (Athènes, 1994), n° 91.

³³ Voir, par exemple, les calices de l'église de Solothurn (Fl. Deuchler, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Granson, Murten und Nancy 1476–1477* [Berne, 1963], n° 170) ou de L'Argentière (Hautes-Alpes): *Les trésors des églises de France* (Paris, 1965), n° 663 et pl. 189.

³⁴ *Treasures of Mount Athos*, 302–3, n° 9.14 (avec bibliographie). Voir aussi Hahnloser et Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe*, n° 406.

profonde, taillée dans un seul bloc, pourvue d'une élégante monture d'argent doré: le bord de la coupe est ourlé d'une fine lèvre de métal que deux anses spectaculaires, dessinant des dragons, réunissent à un haut pied placé sur une base octogonale et doté d'un gros nœud saillant. La coupe, en forme caractéristique de hanap ou d'écuelle de table, se rattache à une production bien connue de coupes à usage profane du XIV^e siècle en pierre de couleur (jaspe, améthyste, agate), probablement italienne et peut-être même vénitienne.³⁵ Parvenue aux mains du despote de Mistra, elle fut alors transformée en calice par sa monture, comme l'atteste la prière eucharistique de la liturgie de saint Basile inscrite sur le bord de la coupe et, sur le pied, la présence de quatre bustes de Pères de l'Église en médaillons qui alternent avec le monogramme quatre fois répété du despote. Mais la monture elle-même, en particulier le dessin serpentiforme des anses, s'inspire étroitement d'un groupe d'œuvres d'orfèvrerie vénitiennes de la fin du XIV^e siècle, représenté, notamment, par deux coupes couvertes conservées à Florence³⁶ et auquel appartient, d'ailleurs, la coupe couverte de cristal qu'aurait offerte Andronic Paléologue au même monastère de Vatopédi évoquée plus haut (Fig. 1). En revanche, si la structure du pied, assis sur une base polygonale et muni d'un gros nœud saillant, est habituelle aux calices gothiques, la forme polyédrique du nœud et, surtout, son décor de rinceaux vermiculé, étrangers aux préoccupations des orfèvres de l'Europe gothique du temps mais traditionnels à Byzance, trahissent sans doute la main d'un orfèvre byzantin. Il n'en demeure pas moins que le lieu où un tel objet a pu voir le jour reste purement conjectural et que plusieurs hypothèses peuvent tour à tour être avancées: Mistra, capitale de la Morée byzantine où se sont si souvent mêlés, dans l'entourage des despotes, traditions byzantines et art italien? Un grand centre urbain cosmopolite où un artiste pouvait facilement entrer en contact avec des œuvres occidentales, comme Thessalonique ou Constantinople?

Il existe, enfin, un petit groupe d'œuvres liturgiques singulières, également préservées au Mont-Athos: un calice et une patène, au monastère de Vatopédi (Figs. 6, 7), et une patène à la Grande Lavra (Fig. 8), trois œuvres associées, par la tradition et par les inscriptions qu'elles portent, au mécénat d'un prince serbe de la seconde moitié du XIV^e siècle, Thomas Preljubović, despote serbe de Ioannina (1367–84), étonnant personnage du dernier siècle byzantin, représenté avec sa femme aux pieds du Christ et de la Vierge sur le beau diptyque aujourd'hui préservé à la cathédrale de Cuenca en Espagne.³⁷ La forme générale du calice,³⁸ muni d'un couvercle sommé d'une statuette, inattendue, du Christ

³⁵ Cf. Hahnloser et Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe*, 61–62, et D. Alcouffe, *Musée du Louvre, Département des Objets d'art, Catalogue. Les Gemmes de la Couronne* (Paris, 2001), 138.

³⁶ San Lorenzo: Hahnloser et Brugger-Koch, *Corpus der Hartsteinschliffe*, n° 363 (pl. 309) et 427 (pl. couleur 25 et noir et blanc 352). Voir aussi le catalogue de l'exposition *Omaggio a San Marco. Tesori dall'Europa*, éd. H. Fillitz et G. Morello (Venise, 1994–95), n°s 97 et 98.

³⁷ Pour le diptyque de Cuenca, voir en dernier lieu le catalogue de l'exposition *Mother of God: Representation of the Virgin in Byzantine Art* (Athènes, 2000), n° 30 (L. Deriziotis). Pour Thomas Preljubović (ou Prealimpos) et les objets liés à son mécénat aujourd'hui aux monastères de la Lavra et de Vatopédi, voir K. Loverdou-Tsigaridas, “Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa au monastère de Lavra (Mont-Athos),” *Zograf* 26 (1997): 81–86.

³⁸ Cf. K. Loverdou-Tsigarida, “Βυζαντινὴ μικροτεχνία,” dans *Ιερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστορία, τέχνη*, 2:477–80, figs. 426–428; eadem, “Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa,” 83, fig. 5. Le calice est mentionné par le même auteur dans le catalogue de l'exposition *Treasures of Mount Athos* (supra, note 6), 279 et 280.

trônant et bras ouverts, est celle adoptée par un grand nombre de calices italiens du XIV^e siècle: coupe en tulipe, surgissant d'une fausse coupe émaillée, tige polygonale, gros noeud à bossettes et base polylobée ornée de médaillons émaillés rapportés. La statuette du couvercle, pour sa part, imite celles de la Vierge, des anges ou des saints qui, au XIV^e siècle, surmontent fréquemment en Italie le couvercle des vases-reliquaires (cf. Fig. 17). L'ornementation, elle aussi, s'inspire d'œuvres gothiques, quitte à utiliser certains éléments de manière inhabituelle: outre le décor d'émail translucide sur basse-taille, technique apparue en Italie à la fin du XIII^e siècle, on remarque, sur le pied, la présence de bustes d'anges appliqués qui évoquent, en particulier, avec leurs doux visages, leurs cheveux ondulants et leurs yeux étirés en amande, certaines œuvres sculptées en Toscane au milieu du XIV^e siècle.³⁹ Sur le pied et dans les écoinçons de la fausse coupe, des pierres précieuses sont également serties dans des chatons à bate surélevée et large base géométrique: ces chatons dérivent à l'évidence du type "vénitien" apparu sur la Pala d'Oro dès 1343–45 et qui se répandit aussitôt, en se simplifiant, dans toute l'Europe.⁴⁰ Quant à la couronne fixée à la base du couvercle, avec ses festons et ses gros fleurons de feuillages enrichis de pierres et de perles, elle est exactement conçue sur le modèle des cercles de tête gothiques alors à la mode dans tout l'Occident⁴¹ et rappelle, notamment, la couronne du couvent des Franciscains de Trogir et celle enfermée dans le reliquaire de saint Siméon de Zadar, en Croatie, œuvres exécutées dans l'orbite artistique vénitienne à la fin du XIV^e siècle.⁴² Les deux patènes, dont la forme polylobée et les inscriptions sont presque seules byzantines, sont tout aussi tributaires des modèles gothiques: celle de Vatopédi,⁴³ encore munie de son astérisque, est pourvue d'un beau décor d'émaux translucides sur basse-taille qui figure, au centre, une Mise au tombeau aux allures de Thrène, entourée d'un premier cercle de huit séraphins gravés et, sur le marli, d'un second cercle d'anges en buste, distribués sur des plaquettes émaillées, primitivement au nombre de huit; celle de la Grande Lavra,⁴⁴ au décor entièrement ciselé et gravé, montre, au centre, un Christ de pitié entouré d'anges à mi-corps, tandis que les écoinçons du marli étaient occupés par des plaquettes d'émail translucide sur basse-taille figurant des bustes d'anges dont deux seulement subsistent; enfin, sur les deux patènes, les attitudes, les visages et les drapés se font dans une très large mesure l'écho des traditions propres à l'art gothique italien, en particulier des sinuosités de l'art siennois, mises en place dans les premières décennies du XIV^e siècle. En outre, les trois pièces, indépendamment des différences chromatiques et stylistiques évidentes qui suggèrent l'intervention d'au moins deux mains distinctes pour les émaux, sortent manifestement d'un même atelier: les deux patènes, en effet, présentent sur leur bord une série

³⁹ Par exemple, A. Fiderer-Moskowitz, *Italian Gothic Sculpture, c. 1250–1400* (Cambridge, 2001), figs. 197 et 220.

⁴⁰ Cf. E. Taburet-Delahaye, "I gioielli della Pala d'Oro," dans *La Pala d'Oro*, éd. H. R. Hahnloser et R. Polacco (Venise, 1994), 151–59.

⁴¹ Cf. R. W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery* (Londres, 1992), 121–31 et pls. 14 et 16, p. 418; J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Europa* (Munich, 1982), n°s 267–268.

⁴² Cf. les catalogues des expositions *Tesori della Croazia* (Venise, 2001), 121–23, n° 41, et *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle* (Fontevraud, 2001), n°s 140–142, ill. p. 150.

⁴³ Loverdou-Tsigarida, "Βυζαντινή μικροτεχνία," 480–81 et figs. 429 et 430; eadem, "Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa," 83–84, figs. 6–7. La patène est également mentionnée, avec le calice, dans *Treasures of Mount Athos*, 279 et 280.

⁴⁴ Reprod. dans *Oι Θησαυροί των Ἀγίων Ὀπους*, 1ère sér., 3 (Athènes, 1979), 20. Loverdou-Tsigaridas, "Objets précieux de l'église de la Vierge Gavaliotissa," 83–84, figs. 1–3 et 8–10.

d'appliques décoratives identiques, composées d'un quadrilobe de métal à cinq cupules ourlées où sont rivetées des perles; quant au motif de rinceaux fleuronnés lisses sur fond hachuré qui apparaît également sur le bord de la patène de Vatopédi, il est rigoureusement semblable à celui qui couvre le pied et le couvercle du calice. Mais ces œuvres, en dépit de leurs inscriptions grecques, peuvent-elles être raisonnablement considérées comme "byzantines"? Leur familiarité avec l'art gothique, en particulier vénitien, mais aussi dalmate, est si grande, en effet, qu'on peut se demander si elles ne sont pas dues à des orfèvres vénitiens ou dalmates ou, mieux, formés à Venise ou en Dalmatie et venus travailler pour le prince en Épire.⁴⁵ Cependant, au-delà des affinités évidentes du calice et des deux patènes avec des œuvres vénitiennes ou dalmates, l'absence de tout parallèle rigoureusement exact reste gênante, et l'on ne peut exclure aussi l'hypothèse d'orfèvres issus de ces régions et installés dans un autre grand centre urbain relativement proche de l'Épire, très largement ouvert aux Occidentaux de toutes sortes, tel, par exemple, jusqu'au début du XVe siècle, Thessalonique, dont le rayonnement s'exerçait dans tous les Balkans. La qualité intrinsèque des œuvres plaide, en effet, pour un atelier de tout premier plan dont la clientèle, exigeante, devait sans doute dépasser les limites étroites du despotat de Ioannina.

À la différence de l'orfèvrerie religieuse, l'orfèvrerie byzantine profane du temps des Paléologues semble avoir été plus perméable aux modes occidentales, si l'on se fie à la bijouterie, à travers laquelle elle nous est presque uniquement connue aujourd'hui. Le "trésor" retrouvé au milieu du XIXe siècle, dans des circonstances inconnues, à Chalcis, en Eubée, la grande île grecque sous domination vénitienne aux XIVe et XVe siècles, est à cet égard représentatif. Aujourd'hui divisé entre Londres et Oxford, il comprend une série de vingt-cinq bagues, presque toutes en or, et des boucles d'oreille, ainsi que des boucles et des éléments de ceinture, des appliques et des boutons, principalement en argent et en argent doré (Figs. 9, 10). Comme O. M. Dalton l'a relevé dès 1911,⁴⁶ presque tous ces bijoux appartiennent à l'art italien ou vénitien, aussi bien sur le plan de la typologie que du dessin et des techniques de décor. Quelques bagues, même, portent des inscriptions latines ou françaises, à caractère dévotionnel ou courtois,⁴⁷ et plusieurs des blasons.⁴⁸ D'autres bijoux, en particulier les éléments de ceinture, se distinguent par l'usage de l'émail translucide sur basse-taille. La plupart, enfin, déclinent les éléments les plus courants du vocabulaire gothique, tels que quadrilobes, arcs trilobés, gables, ramparts à crochets, fenestrages à lancettes, fleurs de lys, glands et feuillages. Ces bijoux peuvent être datés du XIVe ou du début du XVe siècle. On peut ajouter que la trouvaille de Chalcis, même si elle nous est probablement parvenue incomplète,⁴⁹ rappelle, par sa composition, plusieurs "trésors"

⁴⁵ Pour l'hypothèse d'une origine vénitienne ou d'orfèvres vénitiens travaillant à Ioannina: N. Radosević et G. Subotić, "La Vierge Gavalotissa à Edessa," *Recueil de travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines* 27–28 (1989):229, et Loverdou-Tsigaridas, "Objets précieux de l'église de la Vierge Gavalotissa," 85.

⁴⁶ Dalton, "Mediaeval Personal Ornaments," 391–404.

⁴⁷ Ibid., n°s 389 (fig. 4,c) et 391 (fig. 5,a): "Verbum caro factum est et [habitavit in nobis]"; n° 383 (fig. 2,d) et 390 (fig. 4,b): "Vire vos voi."

⁴⁸ Ibid., n°s 392 (fig. 5,b), 393 (fig. 5,c), 394 (fig. 5,c) et 395 (fig. 6,a).

⁴⁹ Ibid., p. 391, note 1: "The circumstances of the discovery of these objects do not appear to be accurately recorded. They were purchased by the late Sir A. W. Franks and the late Mr. C. Drury Fortnum after the middle of the last century as parts of a find made not long before at Chalcis."

gothiques du même genre retrouvés en Europe comme, par exemple, celui de Colmar, en France, découvert en 1863 et probablement enfoui en 1347–48, ou encore celui de Münsster et quelques autres mis au jour en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale.⁵⁰ Cela dit, une des bagues de cet ensemble, adoptant une forme gothique caractéristique dite “en étrier,” n’en porte pas moins sur le jonc une inscription grecque, réservée sur un fond niellé.⁵¹ Une autre porte non seulement une inscription grecque et l’emblème des Paléologues, l’aigle bicéphale, sur son chaton, mais elle est encore proprement byzantine par sa forme compacte, son chaton plat et circulaire et son décor vermiculé qui remontent à des antécédents bien connus des Xe–XIIe siècles.⁵² Une bague, enfin, s’orne d’une sphère de filigranes, sommée d’une perle rivetée, posée sur un jonc mince, large et plat qui n’appartiennent pas au répertoire gothique occidental.⁵³ Le trésor de Chalcis rassemblait donc, sans doute, des bijoux importés d’Occident et quelques autres de fabrication “byzantine,” sans exclure, éventuellement, pour une ou deux bagues gothiques à inscriptions grecques, l’hypothèse d’une importation de produits semi-ouvrés et complétés sur place selon les désirs de l’acheteur. Mais il est légitime, cependant, de se demander si, pour la plupart, ces bijoux, d’un type relativement courant et facile à produire, ne pourraient pas avoir été, en réalité, tout simplement exécutés en terre grecque, à destination d’une clientèle tantôt grecque tantôt latine, par des orfèvres italiens installés en Orient, ou, à la rigueur, par des orfèvres grecs imitant à la perfection les modèles occidentaux. D’autres bagues aujourd’hui isolées, à Paris,⁵⁴ à Londres,⁵⁵ à Athènes,⁵⁶ à la fois gothiques par leur typologie et grecques par leurs inscriptions, doivent à leur tour être rapprochées de celles du trésor de Chalcis et pourraient être elles aussi attribuées avec vraisemblance à des ateliers “gothiques” d’Orient.

Pour cette dernière catégorie d’objets, toutefois, à la fois précieux et de très petit volume, il faudrait prendre en compte, sans doute, le rôle probable, aussi bien à Constantinople qu’à Thessalonique ou encore dans l’autres centres urbains, des marchands et changeurs dans la diffusion rapide des modes princières. Ils sont bien connus en Occident, en France, à Paris, auprès du roi et des princes, comme à Avignon, auprès des papes, et dans toutes les grandes villes de l’Europe.⁵⁷ Ce sont souvent des Italiens, d’origine lom-

⁵⁰ Cf. le catalogue de l’exposition *Le Trésor de Colmar*, éd. C. Leroy (Colmar, 1999). Pour les trésors allemands: ibid., 118–19. La plupart de ces trésors comportaient non seulement des bijoux mais aussi une importante quantité de monnaies d’or et d’argent, dont la dispersion, en particulier pour le trésor de Colmar, a presque toujours suivi des voies différentes de celles des bijoux. Ce fut peut-être également le cas pour le trésor de Chalcis.

⁵¹ Dalton, “Mediaeval Personal Ornaments,” n° 383 (fig. 2,d): EK ΓΗC O ΞΠΥCOC EK ΧΟOC TO CAP-KI[ON]. . .] (qu’on pourrait traduire ainsi: “L’or est né de la terre, la chair, de la poussière.”

⁵² Ibid., n° 396 (fig. 6,b).

⁵³ Ibid., pl. LVI, fig. 3.

⁵⁴ Paris, Bibl. nat. de France, bague de l’ancienne collection Luynes du Cabinet des Médailles avec intaille; cf. *Byzance. L’art byzantin dans les collections publiques françaises* (supra, note 21), n° 341.

⁵⁵ British Museum, inv. n° MLA AF 271, bague à monogramme; cf. *Byzantium. Treasures of Byzantine Culture from the British Collections*, ed. D. Buckton (Londres, 1994), n° 215. Dalton, “Mediaeval Personal Ornaments,” 401: “The British Museum has several rings of Italian type with Greek legends on the hoop or bezel: one has a verse from the Psalms (Ps. xxvii,1).”

⁵⁶ Athènes, collection Canelloopoulos, bague en argent à chaton circulaire festonné avec écu surmonté d’un heaume et lettres grecques (J.-M. Spieser, “Collection Paul Canelloopoulos, II, Bagues romaines et médiévales,” *BCH* 96 [1972]:133, n° 21 et figs. 39–41).

⁵⁷ Cf. Lightfoot, *Mediaeval European Jewellery*, 49–65.

barde, vénitienne, génoise ou toscane, qui sont à la fois fournisseurs, revendeurs et prêteurs sur gage, n'hésitant pas à de longs voyages ou travaillant en réseaux. A cet égard, l'un des inventaires présentés dans ce symposium par Deborah Howard et dont on espère la publication prochaine, celui d'un marchand vénitien mort à Damas en 1456, quoiqu'un peu tardif pour notre propos, semble significatif: on y trouve, en effet, beaucoup de bijoux, des pierres précieuses "en vrac," et quelques outils d'orfèvre. Etait-ce pour autant un fabriquant ou tout simplement un marchand, au besoin prêteur sur gage, qui disposait des quelques outils nécessaires à de petites réparations ou au dessertissage éventuel des perles et pierres précieuses aux fins de triage? Peut-être conviendrait-il, d'ailleurs, de reconsiderer le "trésor" de Chalcis en ce sens: il semble moins, en effet, s'agir de l'ensemble des bijoux d'une personne ou d'une famille que du "stock" aux mains d'un marchand ou d'un changeur, enfoui devant un danger quelconque et qui ne put être ensuite récupéré. On se souvient aussi, dans ce contexte, des bijoux de la Couronne, provenant peut-être même de sa dot, engagés, en 1343, par l'impératrice Anne de Savoie, épouse d'Andronic III, auprès de la république de Venise: la liste est connue par un document des archives vénitiennes naguère publié par Tommaso Bertelè.⁵⁸ Il y avait à Constantinople, à Thessalonique et, vraisemblablement, dans d'autres villes de l'Orient grec des changeurs étrangers capables d'assurer une circulation des objets précieux à un échelon international comparable à ce qui se passait alors dans toute l'Europe occidentale.⁵⁹ Comme en Europe, l'activité de ces changeurs devait être par nature liée aux milieux aristocratiques et princiers qui constituaient leur clientèle essentielle. S'exerçant à l'intérieur de vastes réseaux, elle pouvait ainsi unir sans difficulté Constantinople et Venise, comme dans le cas des bijoux d'Anne de Savoie, mais aussi tout l'Orient à l'Italie et au reste de l'Europe et contribuer ainsi à la pénétration continue des goûts princiers d'Occident chez les princes byzantins et dans l'aristocratie italo-grecque. Ainsi, au sein des trésors dont Théodore Métochites, le tout-puissant ministre d'Andronic II, déplore la perte après sa chute, survenue en 1328, parmi les "parures superbes, étincelantes, dont les pierres précieuses et les perles maintenues par l'or parent, selon l'usage, d'une manière si agréable le corps des femmes, parures de têtes, pendants d'oreilles, colliers aux reflets d'astres, pendentifs, bracelets et bagues,"⁶⁰ il devait sûrement s'en trouver plusieurs, du genre de ceux de Chalcis, qui suivaient les modes principales de l'Europe du temps, ou qui, même, pouvaient être d'origine occidentale.

C'est également dans le contexte d'une mode princière "internationale," qu'il faudrait replacer les neufs petits disques d'argent doré du musée Bénaki d'Athènes, à décor estampé de croix, de lions héraldiques et de monogrammes déformés des Paléologues, munis de trous pour pouvoir être cousus sur les vêtements (Fig. 11).⁶¹ Ils sont, en effet,

⁵⁸ T. Bertelè, "I gioielli della corona bizantina dati in pegno alla repubblica veneta nel sec. XIV e Mastino II della Scala," dans *Studi in onore di Amintore Fanfani* (Milan, 1962), 2:91–177. Voir aussi R. Gallo, *Il Tesoro di San Marco e la sua storia*, Civiltà veneziana 16 (Venise–Rome, 1967), 31–32.

⁵⁹ Pour Constantinople et Thessalonique, dans les années 1330–40, en particulier pour les Bardi de Florence, cf. B. Krekić, "Courier Traffic between Dubrovnik, Constantinople and Thessalonika in the First Half of the Fourteenth Century," dans idem, *Dubrovnik, Italy and the Balkans in the Late Middle Ages* (Londres, 1980), no. 11, 3–4.

⁶⁰ Cf. *Theodore Metochites's Poems "to Himself,"* éd. et trad. J. M. Featherstone (Vienne, 2000), 118–19. La traduction française est celle donnée par J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance* (Paris, 1923), 109.

⁶¹ *Byzantine and Post-Byzantine Art*, éd. M. Acheimastou-Potamianou (Athènes, 1985), no 217; *Byzantium, an Oecumenical Empire*, catalogue de l'exposition *Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium: Athens, Thessalonike, Mystras* (Athènes, 2001), no 50.

identiques aux appliques métalliques de “chapels,” ceintures, gants ou aumônières à la mode en Occident dès le milieu du XIII^e siècle, de dimensions, techniques de fabrication et décors semblables, telles celles d’argent du début du XIV^e siècle retrouvées au sein du trésor de Colmar, ou encore celles qui sont cousues sur le manteau de l’Enfant Jésus de l’église abbatiale Saint-André de Sarnen, en Suisse (Fig. 12).⁶² Il semble, d’ailleurs, que sur les peintures du manuscrit du *Typicon* du monastère de la Bonne Espérance d’Oxford, par exemple, exécutées après 1327, Théodore Doukas Synadenos et Michel Comnène Laskaris Bryennios Cantacuzène et d’autres princes portent une étroite ceinture où peuvent avoir été cousues des appliques circulaires similaires (Fig. 13).⁶³ En outre, l’usage d’une mode vestimentaire à l’occidentale dans l’aristocratie grecque ou italo-grecque des XIV^e et XV^e siècles, qui ne se réduit pas seulement à quelques accessoires, est bien attesté, comme le montrent plusieurs portraits funéraires, tant féminins que masculins, préservés à Mistra⁶⁴ ou encore à Chypre.⁶⁵ À Mistra, les fouilles de l’église Sainte-Sophie ont, de surcroît, mis au jour, en 1955, les restes d’une jeune femme de l’aristocratie de la première moitié du XV^e siècle, revêtue d’une robe de coupe occidentale, sans manches et près du corps au niveau du buste, taillée dans une soie polychrome à motifs floraux, elle même probablement importée d’Italie ou d’Espagne.⁶⁶ Elle était encore coiffée d’un tortil de soie posé sur ses cheveux, rassemblés à l’arrière pour former une seule grosse tresse imbriquée d’une cordelette,⁶⁷ et suivait donc la mode en usage en France et en Italie au début du XV^e siècle.⁶⁸

Il ressort de tout ce qui précède que l’orfèvrerie civile aussi bien que religieuse a, parfois, su se tourner vers l’Occident. Mais les quelques exemples cités, par leur caractère précieux et leur histoire propre, lorsqu’elle peut être retracée, semblent tourner autour d’un milieu aristocratique et princier quasi exclusif. On remarquera d’ailleurs, de manière significative, que les rares cas d’œuvres religieuses délibérément “occidentalisantes” qui ont pu être évoqués sont précisément le fait de princes, tels Manuel Cantacuzène ou Thomas Preljubović. Cet engouement manifeste des classes supérieures pour l’Occident, plus sensible naturellement dans l’orfèvrerie profane, ne devait guère, cependant, dépasser concrètement cette étroite sphère sociale. Il suffit pour s’en convaincre de considérer l’aspect des bijoux les plus modestes, destinés à une clientèle ordinaire, qui sont exécutés dans des matières moins précieuses, telles que le bronze, ou avec une petite quantité d’argent: ils paraissent, en effet, comme ceux retrouvés à Mistra par exemple, répondre presque toujours à une typologie essentiellement traditionnelle.⁶⁹ Il n’en demeure pas moins que les

⁶² *Le Trésor de Colmar*, n°s 18 et 24 et figs. 14–16 (reprod. du manteau de l’Enfant Jésus de Sarnen).

⁶³ Oxford, Lincoln College, cod. gr. 35, fols. 2, 4 et 8; reprod. dans A. Cutler et J. Nesbitt, *L’arte bizantina e il suo pubblico* (Turin, 1986), p. 322, et dans *The City of Mystras*, catalogue de l’exposition *Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium* (supra, note 61), 140 et 147, figs. 159 et 169.

⁶⁴ Fresque de l’Hodighitria; cf. *The City of Mystras*, 143–46 et fig. 161.

⁶⁵ Kritsi, Panagia Kera, famille de donateurs, ibid., et fig. 167.

⁶⁶ Ibid., 148–49, et n° 1.

⁶⁷ Ibid., n° 3.

⁶⁸ Par exemple, Bibl. nat. de France, ms fr. 606, *Christine de Pisan, Épître à Othéa*, vers 1406–8, fol. 2v (M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourg and Their Contemporaries* [New York, 1974], pl. 127), et fol. 28.

⁶⁹ *The City of Mystras*, n°s 15 et 16 (boucles de ceinture), 18–21 (bagues de bronze), 22–23 et 24 (ornements temporaux et boucles d’oreille d’argent doré en forme de croissant du type “koltys” traditionnel [cf. W. D. Wixom, “Two Cloisonné Enamel Pendants,” dans *Byzantine East, Latin West, Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, éd. C. Moss et K. Kiefer (Princeton, N.J., 1995), 659–65], ou à sphères). Voir aussi J. Durand, “Byzance paléologue,” *Dictionnaire international du bijou* (Paris, 1998), 101.

princes et aristocrates de l'Orient grec semblent bien s'être souvent comportés comme leurs homologues d'Occident et que, comme eux, ils ont voulu, dans une certaine mesure, participer dans leur apparat quotidien aux modes et usages gothiques des nations économiquement dominantes.

Cependant, outre les princes et l'aristocratie, l'orfèvrerie gothique sut aussi ponctuellement séduire les orfèvres byzantins eux-mêmes qui n'hésitèrent pas à puiser parfois dans le large répertoire qu'offraient ses techniques et ses types de décors privilégiés pour les utiliser dans leurs créations.

Plusieurs éléments caractéristiques du décor gothique apparaissent dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues. Mais ils ne lui sont pas vraiment propres. Ils se retrouvent, en effet, sans qu'on doive ici insister, en sculpture, en peinture et dans le décor monumental où leur présence a depuis longtemps été relevée. Les décors héraldiques, par exemple, si prisés de l'Occident médiéval, sont fréquents. L'aigle bicéphale des Paléologues, déjà observé sur les ornements de ceinture du musée Bénaki, figure ainsi sur une des bagues du trésor de Chalcis déjà évoquée⁷⁰ et sur ce qui semble bien être un cercle de tête au musée Bénaki d'Athènes.⁷¹ On a cru le reconnaître aussi sur le revêtement d'une icône de la Vierge d'Ohrid, de la première moitié du XVe siècle.⁷² Un lion hissant apparaît sur le chaton d'une bague d'Athènes⁷³ et sur deux autres du trésor de Chalcis.⁷⁴ Des écus armoriés en timbrent d'autres, inscrites en grec, comme celle, en or, d'un sérificate du XIVe siècle retrouvée à Mistra (Fig. 14),⁷⁵ et sont même parfois surmontés d'un heaume, comme sur une bague de la collection Canelloopoulos à Athènes.⁷⁶ Un écu enferme à son tour un monogramme grec au-dessous des lettres IC XC NIKA au revers de la monture d'argent doré d'un saint Jean Baptiste en stéatite du musée des Armures du Kremlin de Moscou.⁷⁷ Les fleurs de lys, sans signification particulière, utilisées dès les XIIe–XIIIe siècles sur le reliquaire de Jaucourt aujourd'hui au Louvre,⁷⁸ sont appréciées sous les Paléologues. Elles se trouvent, par exemple, en semis, sur le cadre émaillé du diptyque des Douze Fêtes du Dôme de Florence,⁷⁹ même si certaines peuvent, il est vrai, tout aussi bien dériver des

⁷⁰ Dalton, "Mediaeval Personal Ornaments," n° 396.

⁷¹ *Byzantium, an Oecumenical Empire*, n° 49.

⁷² *Trésors médiévaux de la république de Macédoine* (Paris, 1999), n° 28. On peut, cependant, pour cette œuvre, émettre un doute. En effet, le médaillon en question est placé sur le nimbe même de la Vierge, avec deux autres, figurant l'Ange et le Lion ailé. On peut donc se demander si le troisième ne figurera pas, curieusement, l'Aigle et le Bœuf ensemble (une des deux têtes porte, d'ailleurs, des cornes). Cette singularité témoigne de la part de l'orfèvre, en l'occurrence bien faible dans l'ensemble de son travail, d'une intéressante confusion, sans doute involontaire mais significative, entre l'aigle de saint Jean et le monogramme des Paléologues qui lui étaient tout aussi familiers l'un que l'autre.

⁷³ Collection Canelloopoulos: cf. Spieser, "Collection Paul Canelloopoulos," n° 22.

⁷⁴ Dalton, "Mediaeval Personal Ornaments," n°s 392 et 395. On peut également citer, aux marges de Byzance, plusieurs bagues des XIIe–XIVe siècles retrouvées en Bulgarie, notamment à Veliko-Tarnovo, présentant le même type de décor héraldique: C. Totev, "Dva Prustena-petsati ot Bulgaria," *Problemi na iskustvoto* (Sofia, 1998), 31–37.

⁷⁵ *The City of Mystras*, n° 17.

⁷⁶ Spieser, "Collection Paul Canelloopoulos," n° 21; citée dans *The City of Mystras*, n° 17.

⁷⁷ I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* (Vienne, 1985), n° 174. Pour la reproduction du revers de l'icône: A. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union soviétique* (Leningrad, 1977), n° 1015.

⁷⁸ *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, n° 249.

⁷⁹ A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age* (Venise, 1975), n° 31; A. Krückelberg-Pütz, "Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid," *Aachener Kunstblätter* 50 (1982): 67, pl. 36a et b.

fleurons en usage dans l'orfèvrerie byzantine depuis des siècles. Fenestrages et quadri-lobes gothiques, pour leur part, ne sont pas complètement ignorés: on les rencontre, aux marges de Byzance, sur une reliure de Bucarest, provenant du monastère de Neant en Moldavie, exécutée pour un burgrave de Hateg entre 1448 et 1462,⁸⁰ tandis qu'une baie ogivale en accolade, supportée par des colonnes torses, de type vénitien, sert de cadre au portrait du despote Jean Cantacuzène, sur le revêtement d'argent doré repoussé du second quart du XIV^e siècle d'une icône de la Vierge de l'église San Samuele de Venise, transférée de Morée à Nauplie avant 1354 (Fig. 15).⁸¹ Sur cette dernière icône, d'ailleurs, parmi les différents motifs floraux utilisés par l'orfèvre, quelques-uns des rinceaux, à vrilles rondes, pourvus de feuilles à cinq lobes très découpés qui se détachent sur un fond criblé (Fig. 16), relativement isolés dans l'aire byzantine, présentent au contraire une troublante parenté avec ceux qui abondent sur une série de pièces d'orfèvrerie vénitienne du second quart du XIV^e siècle, associées à l'œuvre du fameux Maestro del Serpentino (Fig. 17),⁸² et paraissent confirmer l'attribution à un atelier à rechercher dans les régions adriatiques.

Malgré tout, au vu de ces quelques exemples, il ne s'agit guère, en réalité, que de détails introduits de manière ponctuelle et en aucun cas systématique. De surcroît, un choix a manifestement été opéré au sein de la richesse potentielle du vocabulaire gothique, assimilant volontiers quelques motifs nouveaux, faciles à intégrer, au fond byzantin traditionnel, mais refusant résolument les éléments architecturaux les plus caractérisés du décor gothique, tels que gables, rampants à crochets, clochetons, pinacles et rosaces, pourtant si présents sur l'encensoir du trésor de Patmos cité plus haut. Et l'attrait exercé par l'art gothique s'arrête donc, semble-t-il, là où l'usage de ses décors aurait risqué de devenir réellement signifiant. De même, l'Orient byzantin n'a pas connu l'extraordinaire diversité et la complexité qui distingue souvent les montures des pierres et des perles en Occident à l'époque gothique, se contentant presque toujours de sobres chatons aux formes simples et peu caractérisées: l'argument économique pourrait être incriminé, mais il faut sans doute bien davantage penser, en ce cas, au poids des traditions.

En revanche, plusieurs des techniques utilisées par les orfèvres de l'Occident gothique ont connu un certain développement en terre grecque. En réalité, un grand nombre ont été utilisées par les orfèvres byzantins. L'emploi de fonds criblés, par exemple, déjà observé sur l'icône de la Vierge de San Samuele de Venise, se rencontre sur plusieurs autres icônes à revêtement d'orfèvrerie du temps des Paléologues.⁸³ Cette technique, associée aux rinceaux végétaux repoussés, ne semble guère fleurir à Byzance avant le XIV^e siècle, du moins au regard des œuvres conservées. Or elle est un des traits les plus courants de l'orfèvrerie gothique italienne dès la première moitié du siècle: le regard porté par les orfèvres grecs sur de telles œuvres ne pourrait-il pas aisément expliquer l'essor soudain de cette technique dans l'art byzantin? De même, le guillochage, une des variantes de la gravure qui permet d'animer les fonds de fines stries ou de hachures régulières, parfaitement

⁸⁰ Deomene. *L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, éd. A. Donati et G. Gentilli (Ravenne, 2001), n° 95.

⁸¹ Grabar, *Les revêtements*, n° 30, et *I Tesori della Fede. Oreficeria e scultura dalle chiese di Venezia*, catalogue de l'exposition (Venise, 2000), n° 69.

⁸² Cf. Gaborit-Chopin dans *Le Trésor de Saint-Marc* (supra, note 15), 295–97.

⁸³ Par exemple: Grabar, *Les revêtements*, n° 44a et b (Vierge avec donateurs de Moscou); *Trésors médiévaux de la république de Macédoine* (supra, note 72), n° 32 (Vierge Psychostria d'Ohrid); *Treasures of Mount Athos* (supra, note 6), n° 9.1 (stéatite avec saint Demetrios).

maîtrisé dans l'orfèvrerie occidentale dès la seconde moitié du XIII^e siècle, se rencontre au XIV^e siècle dans l'orfèvrerie byzantine: le guilloché linéaire et légèrement tremblé figurant au revers des volets d'un *encolpion* en forme de triptyque du monastère de Vatopédi, attribuable au XIV^e siècle (Fig. 18),⁸⁴ est pratiquement le même que celui qui apparaît déjà sur deux reliquaires du nord de la France, datés des environs de 1275 et conservés à Mont-treuil-sur-Mer (Fig. 19).⁸⁵ Le rapprochement relève peut-être ici de la simple coïncidence, mais on chercherait pourtant en vain, semble-t-il, un guillochage véritablement identique, couvrant d'aussi larges plages, dans une œuvre byzantine antérieure au XIII^e siècle. En revanche, l'usage d'un fond guilloché ou hachuré autour des lettres d'une inscription, laissées réservées, véritable poncif de l'orfèvrerie gothique dès le XIII^e siècle, apparaît à son tour dans l'orfèvrerie byzantine au cours du XIV^e siècle pour devenir rapidement usuelle: l'inscription liturgique qui court sur la lèvre du célèbre calice de Cantacuzène, déjà cité, en donne un bel exemple et bien daté (Fig. 20). À cet égard, la comparaison du revers d'un *encolpion* en forme de diptyque du monastère athonite de Chilandari, offert par la princesse Hélène, épouse d'un despote de Serrès, entre 1368 et 1371 (Fig. 21),⁸⁶ avec le revers d'un petit reliquaire aujourd'hui au musée de Lille, offert par la princesse Marie de France à son orfèvre, vers 1400 (Fig. 22),⁸⁷ est éclairante: le principe et la disposition des lettres sont les mêmes, et l'orfèvre oriental a respecté jusqu'au détail des croisettes gothiques, en forme de fleurs de lys, qui, en Occident, ponctuent le plus souvent les inscriptions sur ce genre d'objets.

Il existe, enfin, un dernier ensemble de techniques propres à l'orfèvrerie occidentale que les orfèvres grecs, à l'époque des Paléologues, n'ont pas ignorées. Elles sont relatives à l'émail où, pourtant, Byzance avait excellé dans les siècles qui avaient précédé la Quatrième Croisade en portant la technique de l'émail cloisonné à l'un de ses sommets. Cette dernière ne disparut pas avec le XIII^e siècle et réussit à se maintenir encore durablement. Mais d'autres techniques, venues d'Occident, furent bientôt maîtrisées par les byzantins. David Buckton, à propos d'un encensoir conservé à Athènes,⁸⁸ et Karel Otavsky, à propos d'une paire de chandeliers de Riggisberg provenant de Torcello et d'un autre chandelier aujourd'hui au monastère de la Metamorphosis aux Météores,⁸⁹ ont récemment mis en lumière l'usage probable en terre grecque, à partir du XIII^e siècle, de l'émail champlevé, technique par excellence de l'Occident roman qui connut, en particulier à Limoges, un essor continu jusqu'à la fin du XIII^e siècle et même au-delà. Comme D. Buckton l'a montré, toutefois, dans le cas de l'encensoir d'Athènes, seul l'effet de champlevé, obtenu par une plaque mince enfoncee avant émaillage et non pas par un champlevage véritable, et le décor de rinceaux végétaux, sur lesquels se détachent des personnages réservés, copiaient

⁸⁴ Loverdou-Tsigarida, “Βυζαντινὴ μικροτεχνία,” 462–63 et figs. 396–398; Ikonomaki-Papadopoulos et al., *Vatopaidi* (supra, note 29), n° 26.

⁸⁵ Cf. les catalogues des expositions *Trésors des églises de France* (supra, note 33), n° 49 et *Un trésor gothique, La châsse de Nivelles* (Cologne–Paris, 1996), n° 20.

⁸⁶ *Treasures of Mount Athos*, n° 9.25.

⁸⁷ E. Taburet-Delahaye, “L'orfèvre Jean Nicolas et deux clients princiers, Marie de France et Louis de Guyenne,” *La revue du Louvre et des musées de France* (2001): 29–34.

⁸⁸ D. Buckton, “All That Glisters . . . : Byzantine Enamel on Copper,” dans *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (Athènes, 1994), 47–49.

⁸⁹ K. Otavsky, “Two Greek Candlesticks in the Abegg Foundation,” dans *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, 239–40.

des modèles limousins (Figs. 23, 24). Mais l'imitation n'en est pas moins manifeste. Le champlevage véritable, cependant, existe bien: il se rencontre, sous les Paléologues, employé sur argent, notamment sur les icônes, pour les petits médaillons rapportés portant des inscriptions où il remplit les fonds creusés dans le métal qui entourent les lettres en réserve, comme, par exemple, sur l'encadrement d'une icône de stéatite représentant saint Georges du monastère de Vatopédi à l'Athos (Fig. 25).⁹⁰ La technique, beaucoup plus raffinée, atteint même un sommet avec les quatre plaquettes d'argent émaillé du revêtement d'une icône de la Vierge provenant de Serrès aujourd'hui à Sofia, identifiant la Mère et l'Enfant, et fait en outre siens quelques éléments récurrents du décor gothique tels que glands, losanges, croix et rosettes (Fig. 26).⁹¹ D'un autre côté, dès les années 1300, en Italie, plus précisément en Toscane, était apparu un type de décor champlevé particulier: l'emploi de fonds entièrement champlevés ponctués par un semis de petites fleurs de lys ou de croisettes réservées. L'un des plus anciens témoignages est fourni par la frise émaillée exécutée à Florence vers 1313 par Andrea Pucci, aujourd'hui au Bargello, où des personnages en réserve se détachent sur des fonds émaillés de ce genre (Fig. 27).⁹² Cette technique et ce type de décor sont manifestement copiés sur l'intérieur des volets d'un *encolpion* en forme de triptyque déjà cité du monastère de Vatopédi, où les saints Pierre et Paul, ciselés en bas-relief, se détachent sur un fond bleu émaillé à fleurs de lys réservées (Fig. 28).⁹³

Une seconde invention technique toscane des dernières années du XIII^e siècle est l'émail translucide sur basse-taille, dont le plus ancien témoin connu, le calice de Guccio di Mannaia, au trésor de la basilique Saint-François d'Assise, fut exécuté pour le pape Nicolas IV (1288–92).⁹⁴ Cette technique, qui consiste à recouvrir d'une mince pellicule de verre translucide coloré un bas-relief sous-jacent d'or ou d'argent, devait rapidement conquérir l'Europe entière avant même le milieu du XIV^e siècle. Elle pénétra également sûrement l'art byzantin. En effet, sans tenir compte du groupe encore problématique quant à sa localisation des œuvres liées au mécénat de Thomas Preljubović, dans le troisième tiers du XIV^e siècle, évoqué plus haut, on trouve parmi les *encolpia* du monastère de Vatopédi un intéressant petit exemplaire dont une face montre un médaillon ovale, serti sur un fond de filigranes, obtenu selon cette technique et représentant saint Christophe (Fig. 29), tandis que l'autre côté est entièrement occupée par un petit relief en bois sculpté figurant l'Anastasis.⁹⁵ En dépit des inscriptions grecques, l'iconographie de saint Christophe por-

⁹⁰ Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, n° 88; *Treasures of Mount Athos*, n° 9.1. L'évidemment préalable du métal est bien visible sous les lacunes.

⁹¹ L'œuvre, presque inédite, qui peut être attribuée au milieu du XIV^e siècle, est conservée au Musée d'art national de la Crypte de la cathédrale Saint-Alexandre à Sofia. Cf. G. Gerov, *National Art Gallery. Old Bulgarian Art Collection. The Crypt. Guide* (Sofia, 1999), n° 5. La technique du champlevage s'associe ici à l'usage d'un verre bleu, vert et rouge, en partie translucide. À la différence des deux plaquettes rectangulaires avec les lettres IC XC, fixées à l'intérieur d'un cadre mouluré obtenu directement sur la feuille de métal travaillée au repoussé, les deux plaquettes rondes (MP et ΘΥ), elles aussi installées dans un cadre aménagé à cet effet sur le revêtement primitif, sont aujourd'hui entourées chacune d'une bordure torsadée rapportée, plus tardive et d'exécution très médiocre. Nous remercions M. Georgi Gerov de nous avoir permis d'examiner l'œuvre et d'en publier ici le détail des plaquettes émaillées.

⁹² Museo Nazionale del Bargello. *Oreficeria sacra italiana*, éd. M. Collareta et A. Capitanio (Florence, 1990), 20–27, n° 6.

⁹³ Ikonomaki-Papadopoulos et al., *Vatopaidi*, n° 26; cf. supra, note 84.

⁹⁴ M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Age occidental* (Fribourg, 1972), 206–15 et n° 166.

⁹⁵ Ikonomaki-Papadopoulos et al., *Vatopaidi*, n° 58.

tant sur ses épaules le Christ enfant et, dans une très large mesure, le style, sont d'inspiration purement occidentale, tout comme la baie gothique en tiers point aux écoinçons cantonnés de deux anges qui, au revers, sert de cadre à l'image traditionnelle, quant à elle, de l'*Anastasis*. Attribué au XVe siècle, l'*encolpion* pourrait remonter à la première moitié du siècle: les filigranes torsadés, disposés en réseau concentriques serré, peuvent, en effet, être situés dans la suite immédiate du groupe des icônes athonites à cadres filigranés attribué par André Grabar à la fin du XIVe siècle ou vers 1400.⁹⁶ Il est plus difficile, en revanche, de se prononcer sur les cinq petits boutons émaillés de bleu à décor de fleurettes fixés sur une reliure en bois sculpté du monastère athonite de Dionysiou.⁹⁷ Ils sont si proches, en effet, de ceux qui se trouvent sur des œuvres italiennes à partir du second quart du XIVe siècle, comme ceux de la ceinture de sainte Zita à San Frediano de Lucques, par exemple, vers 1330–40,⁹⁸ que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas simplement d'ornements importés sur une ceinture ou un bijou et ultérieurement remployés pour orner la reliure. En tous cas, leur présence sur cette dernière, manifestement conçue pour les enchâsser, interdit de la dater, au mieux, avant le second tiers du XIVe siècle. Mais un exemple assurément grec est fourni, semble-t-il, par une reliure provenant de Saint-Clément d'Ohrid, aujourd'hui au Musée historique national de Sofia, placée sur un évangéliaire slave du XIVe siècle (Fig. 30).⁹⁹ Sur le plat supérieur, en argent doré, est représentée la Crucifixion, entourée d'une large bordure où huit bas-reliefs repoussés alternent avec huit plaques d'entrelacs ajourés et quatre plaques d'émail translucide sur basse-taille, dont les émaux sont malheureusement passablement détériorés. La reliure est attribuée au XIVe siècle, sauf les quatre plaques émaillées, considérées comme le fruit d'une restauration du XVIIe siècle, en raison notamment d'un style plus raide et d'une gamme de couleurs restreinte, jugée décevante.¹⁰⁰ Pourtant, l'iconographie du plat de la reliure est parfaitement cohérente: autour de la Crucifixion sont ainsi représentés dans l'ordre, en haut et en bas, l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au temple, le Baptême du Christ, la Résurrection de Lazare et l'*Anastasis*, et, de part et d'autre, entre les quatre évangélistes, les saints Clément d'Ohrid et Pantéleimon. La présence de saint Clément n'a évidemment rien d'étonnant sur une reliure provenant d'Ohrid. De plus, une éventuelle restauration de la reliure, effectuée avec un tel soin au XVIIe siècle, paraît difficile à concevoir, surtout lorsque l'on songe au caractère généralement hâtif, maladroit et disparate des compléments apportés à plusieurs reprises aux revêtements d'orfèvrerie anciens des icônes d'Ohrid au cours des temps.¹⁰¹ Enfin, le style raide mis en cause et la

⁹⁶ Grabar, *Les revêtements*, n°s 68–74.

⁹⁷ *Treasures of Mount Athos*, n° 9.24.

⁹⁸ Cf. le catalogue de l'exposition *Oreficeria sacra a Lucca*, éd. Cl. Baracchini (Florence, 1993), n° 26.

⁹⁹ La reliure (inv. 29201) a été récemment exposée à Rome: *Tesori dell'Arte Cristiana in Bulgaria*, éd. V. Pace (Rome, 2000), n° 74, après avoir fait l'objet d'une étude de T. Gerasimov, "La reliure en argent d'un évangéliaire du XIVe siècle à Ochrida," *ZRVI* 12 (1970): 139–42. Seul le plat supérieur a reçu un revêtement d'orfèvrerie. Le plat inférieur, pour sa part, ne comporte qu'une rouelle d'argent doré découpé à décor d'une croix. La reliure, qui n'avait pas échappé à l'attention de N. P. Kondakov (*Makedonia* [Saint-Petersbourg, 1909], 273, pl. XIII), avait été mentionnée par Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. 2 (Paris, 1926), 899, lorsqu'elle était encore à Ohrid, et reproduite par L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (Paris, 1936), 88–89 et pl. LIX. Nous remercions Mme Elka Bakalova pour les compléments d'information qu'elle a bien voulu nous donner et pour avoir bien voulu examiner la reliure avec l'auteur et ses collègues du musée de Sofia.

¹⁰⁰ Gerasimov, "La reliure en argent."

¹⁰¹ Voir, par exemple, *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, n° 28.

gamme des couleurs limitées au rouge, au bleu et au noir, loin de pouvoir être comparés à des parallèles précis du XVIIe siècle, rappellent étrangement, au contraire, le style et les couleurs des émaux du coffret de saint Chrysogone du trésor de Zadar, daté de 1326 et offert à la cathédrale de Zadar par des familles patriciennes de la cité, œuvre d'orfèvres de Venise ou de la ville même travaillant à la manière vénitienne (Figs. 31, 32).¹⁰² À Zadar, comme à Sofia, les personnages sont pareillement réservés sur fond d'émail, seuls les traits dessinant les visage et les drapés étant eux aussi émaillés. De surcroît, les traits du visage de saint Pantéleimon, encadré de cheveux abondants, ou encore ceux de la Vierge de la Nativité, et les drapés, effectivement un peu appuyés, évoquent très précisément le style des émaux du coffret de Zadar et permettent d'inscrire à sa suite les émaux de la reliure de Sofia, qui pourrait donc avoir été réalisée dans le second tiers ou au milieu du XIVe siècle. La chevelure de l'un des Mages, également, épaisse, courte et ondulante, obéit, d'ailleurs, à la mode en usage en Occident au début du XIVe siècle. Quant aux quelques différences paléographiques entre les inscriptions des reliefs et celles des plaques émailées,¹⁰³ relativement peu caractérisées, le changement de technique d'expression suffit à les expliquer. En tout cas, l'orfèvre maîtrisait assurément ici la technique de l'émail translucide sur basse-taille, à partir de modèles manifestement vénitiens et avait eu connaissance d'œuvres gothiques, ce qui conduit, d'ailleurs, à exclure pour la reliure une date d'exécution antérieure aux années trente ou quarante du XIVe siècle. De surcroît, la reliure porte sa signature, fait suffisamment rare sur une œuvre d'orfèvrerie pour devoir être souligné. Elle est placée derrière la Vierge, en lettres réservées sur fond guilloché: "Œuvre de Nicolas, fils d'Andronic de Phronimaka (ou Phronimakas)." ¹⁰⁴ Il était donc probablement grec, mais la formulation rappelle précisément celle utilisée couramment par les orfèvres italiens au XIVe siècle: "*opus* d'un tel, fils d'un tel, de telle ville." En même temps, la reliure se distingue par son exceptionnelle qualité: s'il est toujours possible d'imaginer la carrière de Nicolas se dérouler en Macédoine, il est bien davantage tentant d'attribuer l'œuvre, à l'instar peut-être des plus belles des icônes d'Ohrid du temps des Paléologues, à un atelier situé dans un grand centre urbain comme, par exemple, Thessalonique, dont les rapports artistiques avec la Macédoine au XIVe siècle sont bien connus, en particulier en peinture. D'ailleurs Thessalonique, également proche de l'Athos, pourrait sans peine aussi revendiquer la paternité du petit émail avec saint Christophe du monastère de Vatopédi examiné plus haut. Dans ces conditions, quelques autres objets comportant des émaux translucides sur basse-taille mériteraient d'être à leur tour réexamинés et pourraient venir grossir le petit groupe des œuvres réalisées selon cette technique dans le dernier siècle de l'histoire byzantine, indépendamment de leur centre de production. On pense, par exemple, aux médaillons remployés sur une reliure originaire de Trébizonde, aujourd'hui à Athènes,¹⁰⁵ à la grande croix dite de Constantin au monastère de Vatopédi à l'Athos, dont les rinceaux repoussés abritent, semble-t-il, de petits médaillons de ce

¹⁰² M. Krleza, M. Grgić et Ml. Grcević, *L'or et l'argent de Zadar et de Nin*, éd. française (Zagreb, 1972), 141–49 et n° 23.

¹⁰³ Relevées par Gerasimov, "La reliure en argent," 140.

¹⁰⁴ ΕΡΓΟΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ Υ[τοῦ] ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΤΟΥ ΦΡΟΝΗΜΑΚΑ.

¹⁰⁵ Athènes, Musée byzantin; cf. M. Chatzidakis, *Les Musées grecs. Musée byzantin* (Athènes, 1986), n° 30 (reliure attribuée au XIVe–XVe siècle, les émaux aux XVIe–XVIIe).

genre¹⁰⁶ ou, encore, aux dix plaques ornant le cadre d'une icône des saints Pierre et Paul du monastère de Vatopédi qui porte sur l'une d'entre elles une inscription au nom d'An-dronic Paléologue, despote de Thessalonique jusqu'en 1423,¹⁰⁷ le donateur présumé de la coupe de cristal vénitienne du même monastère déjà citée, assurément intéressé par l'art d'Occident. Sur cette icône, toutefois, la présence de saint Démétrios, accompagné de ses acolytes Nestor et Loupos, pourrait constituer, comme me l'a suggéré Brigitte Pitarakis, un indice supplémentaire en faveur de l'hypothèse d'un atelier d'orfèvres situé à Thessalonique même.

Une dernière technique, enfin, promise à un développement extraordinaire dans l'art post-byzantin grec et slave jusqu'au XIXe siècle, l'émail sur filigrane, fut à son tour certainement introduite dans l'orfèvrerie byzantine dans les dernières heures de l'Empire. Cette technique consiste à remplir d'émail, translucide ou opaque, tout ou partie des fonds de métal laissés libres entre des réseaux de filigranes. Elle apparaît, notamment, sous une forme relativement rudimentaire, sur la monture d'un *encolpion*, conservé au monastère de Vatopédi à l'Athos, encadrant une petite icône biface de stéatite avec les Douze Fêtes,¹⁰⁸ et sur celle d'un *encolpion* du patriarcat de Peć, au musée de Belgrade, enserrant d'un côté un camée de jaspe sculpté d'un Christ bénissant et, de l'autre, une Vierge Blachernitissa, obtenue sur une pierre plus tendre:¹⁰⁹ une mince pellicule de verre coloré recouvre les interstices d'un réseau assez lâche de filigranes lisses esquissant sommairement des rinceaux. Sur la monture d'un *panaghiarion* en pierre dure du monastère de Chilandari au Mont Athos, le filigrane est torsadé et les rinceaux se font plus complexes, dessinant même une croix.¹¹⁰ Mais les trois ouvrages d'orfèvrerie, qui peuvent remonter au temps des Paléologues, n'ont malheureusement pas de date suffisamment assurée pour en tirer une quelconque conclusion.¹¹¹ Il existe, en revanche, une œuvre byzantine antérieure à 1453 qui associe déjà sans conteste l'émail aux filigranes. Le musée du Palais de Topkapı à Istanbul, en effet, possède une relique du Baptiste, un fragment de crâne, sertie dans une fine monture de flettes d'argent doré, couvertes de filigranes torsadés, où des cabochons de pierres précieuses alternent avec des fleurs rapportées, aux pétales rehaussés d'émail

¹⁰⁶ Ιερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, 2:482, figs. 431–432. Le revêtement métallique a été attribué au XVe siècle. Les médaillons paraissent s'inscrire logiquement au sein des feuillages et ne pas résulter d'un remaniement.

¹⁰⁷ Ιερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου, 1:51–52, figs. 30–31.

¹⁰⁸ Ikonomaki-Papadopoulos et al., *Vatopaidi*, n° 48: la monture est attribuée au XIVe siècle par comparaison avec celle de l'*encolpion* de Peć, ordinairement assigné à cette date (voir note suivante).

¹⁰⁹ B. Radojković, "Les arts mineurs en Serbie," dans *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, 1965*, éd. V. Djurić (Belgrade, 1967), 135, fig. 5; *Trésors de l'art serbe médiéval, XIIe–XVIe siècle* (Paris, 1983–84), n° 24. Le camée avec le Christ bénissant a été attribué, avec une grande vraisemblance, par Radojković au XIIIe siècle. En revanche, la Vierge placée au revers, par ses proportions étirées, la stylisation des drapés, son visage relativement petit sous un maphorion, au contraire, très développé, ne saurait être antérieure au XVe siècle (reprod. dans *Museum of the Applied Arts, Guide* [Belgrade, 1970], 34, n° 10): voir, par comparaison, la même image sur un *panaghiarion* de la Bibliothèque nationale de France (*Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, n° 333). Par conséquent, la monture ne saurait être antérieure au XVe siècle.

¹¹⁰ *Treasures of Mount Athos*, n° 9.9. Si la pierre a pu être datée des XIIe–XIIIe siècles, la monture, pour sa part, ne paraît guère antérieure au XVe siècle: les filigranes, en effet, dessinant des palmettes aux feuilles lancéolées disymétriques ou cordiformes qui alternent avec de petits cercles, sont d'un type très semblable à ceux qui se trouvent sur la relique du crâne du Baptiste à Topkapı (cf. infra et note suivante).

¹¹¹ Voir supra, notes 104 et 105.

bleu et ponctuées, en leur centre, d'une perle rivetée (Fig. 33).¹¹² Or la relique, qui pourrait correspondre à celle vue vers 1390 à l'église de la Peribleptos par un pèlerin russe anonyme,¹¹³ est citée dans un inventaire du trésor du Palais de Constantinople dressé sous Mehmet II le Conquérant (1451–81):¹¹⁴ sa monture, sans doute constantinopolitaine, est donc antérieure à 1453 et n'a pas été refaite lors du séjour de la relique en Roumanie où, envoyée par la suite, elle fut alors pourvue d'un nouvel étui d'or et de pierres précieuses, avant de réintégrer par accident, au XVIIIe siècle, les collections des sultans. L'origine de l'émail sur filigrane reste encore controversée aujourd'hui¹¹⁵ entre Italie du nord, Venise, le nord de la Dalmatie autour de Raguse, la Transylvanie ou la Hongrie. Ce sont, en effet, autant de régions où les attestations les plus anciennes sont à peu près contemporaines, se situant autour de 1400, indépendamment du fait que la maîtrise et la complexité atteintes en Italie du nord dès 1400 excluent d'y voir les premiers balbutiements d'une technique et pourraient plaider en faveur d'un essor primitif en Lombardie, autour de Milan, ou en Vénétie. En tous cas, les émaux du noeud du calice offert par Jean-Galéas Visconti au trésor de Monza, entre 1396 et 1402,¹¹⁶ la croix signée des da Sesto du dôme de Verzone, exécutée en 1421,¹¹⁷ la paix du trésor de la cathédrale de Trente et l'ostensoir du dôme de Gemona, réalisés tous deux par Nicolo Lionello d'Udine en 1434 et 1435,¹¹⁸ les bras-reliquaires de saint André et de saint Maur à Santa Chiara de Naples et à Casoria, œuvres napolitaines des années 1420–40 (Fig. 34),¹¹⁹ tout comme le buste-reliquaire du roi Ladislas à la cathédrale de Györ, en Hongrie, dans le premier quart du XVe siècle,¹²⁰ montrent qu'une même technique était alors très largement partagée par les orfèvres du sud et du centre de l'Europe gothique. Quoique sous une forme un peu différente et plus simple, l'association du filigrane et de l'émail avait sans doute aussi commencé à rayonner dans les Balkans et avait déjà sûrement rejoint, avant 1453, Constantinople. La relique de Topkapi le prouve. Quant aux fleurettes émaillées qui singularisent cette dernière, elles pourraient être, à leur tour, l'écho de précédents italiens de la fin du XIVe siècle, telles les fleurs bleues qui s'échappent du grand reliquaire du chef de saint Dominique de Bologne, achevé en 1383 par Jacopo Roseto,¹²¹ ou encore les petites feuilles émaillées de vert qui agrémentent

¹¹² Bayraktar, "Topkapi Sarayı Müzesi'nde Hagios Ioannes Prodromos'a," 14–21 et 164–68, figs. 6–9.

¹¹³ G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Century* (Washington, D.C., 1984), 146–47.

¹¹⁴ Bayraktar, "Topkapi Sarayı Müzesi'nde Hagios Ioannes Prodromos'a," 16–17. Mme Bakalova prépare une publication sur la relique et son étui du XVIe siècle.

¹¹⁵ A. Frolov, "Émaux cloisonnés de l'époque post-byzantine," *CahArch* 1 (1945): 89–111; A. Lipinsky, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo* (Florence, 1975), 428–34.

¹¹⁶ A. Merati, *Il tesoro del Duomo di Monza* (Monza, 1963), 60, fig. 56; R. Conti, *Il Tesoro. Guida alla conoscenza del Tesoro del Duomo di Monza* (Monza, 1983), 63, n° 41.

¹¹⁷ E. Steingraber, "Studien zur venezianischen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts," *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 3 (1962): 147–92; idem, dans *Il Tesoro di San Marco* (supra, note 14), 2: 177–78, pl. CLXXII.

¹¹⁸ *Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia*, éd. G. Bergamini (Milan, 1992), n°s vi, 1 et vi, 4.

¹¹⁹ E. et C. Catello, *L'Oreficeria a Napoli nel XV secolo* (Naples, 1975), 51, pl. vi.

¹²⁰ *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (Cologne, 1978), 2:462–63 (Ern. Marosi).

¹²¹ F. Faranda, *Commune di Bologna, Musei Civici d'Arte Antica-Museo Civico Medievale, Jacobus Rosetus. Il Reliquiario del Capo di San Domenico*, Ospiti 7 (Bologne, 1998).

le pied du vase de cristal, plusieurs fois cité, offert au monastère de Vatopédi par le prince Andronic. Mais elles rappellent également, en beaucoup plus modestes, les fleurs ponctuées en leur centre d'une grosse perle rivetée ou d'une fleur de perles, qui se trouvent sur plusieurs bijoux gothiques des environs de 1400, comme quelques-uns de ceux du trésor d'Essen, par exemple, ou la fleur aux pétales d'or émaillés de vert qui forme le fermail du trésor de l'église de Santa Severina de Catanzaro.¹²²

Incontestablement, des œuvres d'orfèvrerie créées en terre grecque à l'époque des Paléologues, soit dans l'Empire, soit dans les despotats, soit dans les territoires sous domination des Occidentaux, présentent parfois des traits gothiques délibérés. Mais ce qui étonne, c'est moins leur relative abondance que leur typologie et, surtout, leur champs d'application limité. Refusant généralement les éléments les plus caractérisés du vocabulaire gothique, ils se réduisent le plus souvent à l'appropriation et à l'utilisation sporadique par les orfèvres grecs de techniques et de motifs décoratifs divers alors très largement répandus dans toute l'Europe gothique. En cela, l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues ne déroge pas vraiment à la règle énoncée jadis par André Grabar relative à l'asymétrie des relations artistiques entre Byzance et l'Occident: le "conservatisme foncier" inhérent à l'orthodoxie religieuse byzantine. L'orfèvrerie partage donc avec l'architecture, la sculpture et la peinture une même réticence à l'endroit de toute innovation trop explicite, l'art gothique demeurant, avant tout, la langue des schismatiques.

Mais il existe dans l'orfèvrerie byzantine sous les Paléologues plusieurs exceptions à cette règle qui, lorsqu'elles sont caractérisées, semblent désigner, pour la plupart, un milieu social particulier, perméable à l'art occidental: celui des princes et de l'aristocratie. Elles apparaissent, en effet, avec une singulière netteté sur les bijoux qui, seuls ou presque aujourd'hui, peuvent encore témoigner de leurs goûts. Types, formes et décors en usage dans tout l'Occident deviennent alors monnaie courante. Peut-être l'orfèvrerie profane des élites de la société civile, dans une large mesure, était-elle également profondément marquée par les usages de l'Europe gothique, si l'on se fie au hanap de jaspe et à la coupe à couvercle de cristal de roche, tous deux vénitiens, que Manuel Cantacuzène et Andronic Paléologue ont possédés avant de les destiner à l'Église. Tandis que pour l'Église, le poids de la tradition tendait à entraver toute évidente nouveauté, les princes et l'aristocratie, au contraire, paraissent avoir été plus ouverts, voire parfois très ouverts, à l'art d'Occident, et s'être entourés volontiers d'œuvres gothiques, n'hésitant pas même à s'arroger les accessoires des modes vestimentaires d'Occident. Pour satisfaire leur demande, changeurs, marchands et orfèvres occidentaux établis en Orient travaillaient côté à côté. Mais les orfèvres grecs surent au besoin s'adapter. Certains, en effet, comme Nicolas, fils d'Andronic, avaient appris à maîtriser des techniques aussi complexes que celle de l'émail translucide sur basse-taille, supposant un long apprentissage, et devaient donc être capables de contrefaire les modèles d'Occident lorsqu'un prince, épris de luxe et sensible aux modes de son milieu, l'exigeait. Enfin, lorsque dans l'orfèvrerie religieuse surgissent quelques œuvres surprenantes aux accents gothiques inattendus, elles sont encore le fait de princes, tels

¹²² Pour les bijoux du trésor d'Essen: Lightbown, *Mediaeval European Jewellery*, 426, pl. 37; pour le fermail de Santa Severina: Catello, *L'Oreficeria a Napoli nel XV secolo*, 37, pl. II.

Manuel Cantacuzène Paléologue, Thomas Preljubović, Hélène, veuve du despote de Serrès, ou Jean Cantacuzène. Et le poids du mécénat princier semble si déterminant, pour l'orfèvrerie, dans l'introduction des innovations gothiques, que l'on peut se demander s'il ne serait pas, en réalité, à l'origine de la plupart des autres manifestations de l'art occidental dans l'art byzantin des deux derniers siècles de Byzance.

Musée du Louvre, Paris